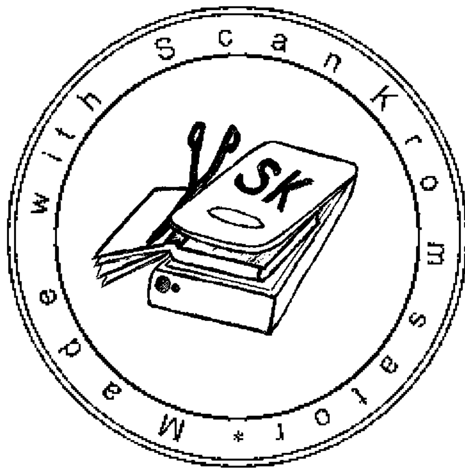
История
искусства
народов
СССР

1

История искусства народов СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»



АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

МОСКВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ТОМ 1

ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА И ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. Л. МОНГАЙТА и Н. В. ЧЕРКАСОВОЙ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1971

HISTORY OF THE ART
OF THE PEOPLES OF THE USSR,
VOL. 1

Подбор иллюстраций и пояснения к ним
В. М. Макаревич

ПРЕДИСЛОВИЕ

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эру в истории человечества, вместе с классовым гнетом уничтожила и гнет национальный. Трудящиеся России отстояли исторические завоевания Октября в огне гражданской войны и в боях с иностранными интервентами. Они создали СССР — первое в мире многонациональное социалистическое государство, образованное на основе добровольного объединения равноправных советских социалистических республик.

В ходе социалистического строительства десятки национальностей возродились к новой жизни и осуществили величайшую культурную революцию. Необычайно сложный, многогранный процесс создания новой социалистической культуры закономерно породил глубокий интерес к истории искусства народов нашей страны.

Русское искусствознание имеет свои славные традиции. Передовые русские ученые прошлого бережно относились к культуре всех народов России, высоко ценили ее достижения. Была, однако, и буржуазная, шовинистическая точка зрения, отрицавшая ценность искусства «инородцев», воспитывавшая пренебрежение к их культуре.

Перед советским искусствоведением стояли сложные задачи. Надо было преодолеть не только слабое знание национальных культур, национального искусства многих народов СССР, но и осветить их по-новому, с марксистско-ленинских позиций, разоблачив и преодолев ложные великодержавные и националистические концепции буржуазного искусствознания.

За пятьдесят с лишним лет своего развития советское искусствознание успешно решило эту поставленную революцией задачу. В результате работы советских ученых собран большой фактический материал об искусстве каждого из народов нашей страны, выяснены и изучены основные закономерности исторического развития художественной культуры народов СССР. С помощью Коммунистической партии Советского Союза, Советского правительства и широкой научной общественности возникла и сложилась новая отрасль искусствоведческой науки — история искусства народов СССР.

В Советском Союзе создан большой многонациональный отряд ученых-искусствоведов. Во всех братских республиках СССР работают специальные научно-исследовательские организации, занимающиеся проблемами искусствоведения. Научную работу ведут также художественные музеи, широкая сеть которых охватывает все республики, края и области нашей страны.

За годы Советской власти огромный материал по истории искусства народов СССР накопили археологические и искусствоведческие экспедиции, проводившиеся различными научными организациями.

Крупнейшие открытия обогатили наши представления об искусстве первобытного, раннеклассового и рабовладельческого общества. Величественную картину развития архитектуры, изобразительного и прикладного искусства дало изучение средневековых памятников Древней Руси, Украины, Белоруссии, Закавказья, Средней Азии, Прибалтики.

Глубокие научные изыскания были проведены советскими искусствоведами в области искусства нового времени — XVIII—XIX и начала XX столетий. При изучении искусства дореволюционного периода не только обнаружен ценный фактический материал, но и с марксистско-ленинских позиций пересмотрен весь исторический процесс развития отечественной художественной культуры.

Но особенно много сделано нашими учеными в деле изучения искусства советской эпохи. Искусствоведами всех союзных и автономных республик собран, систематизирован и исследован колоссальный материал по истории становления и развития советского изобразительного искусства, основанного на ленинских принципах партийности и народности, вооруженного новаторским творческим методом — методом социалистического реализма.

Большое значение в развитии советского искусствознания имеют культурные связи между братскими социалистическими республиками. Подготовка специалистов в центральных вузах страны, постоянный обмен научными кадрами, опытом на межреспубликанских и всесоюзных научных совещаниях, конференциях и съездах, а также другие виды и формы творческих контактов оказывают плодотворное влияние на развитие искусствоведческой мысли, вносят в нее качественно новые черты, раскрывая то общее, что связывает и объединяет советскую науку в единое целое.

За полвека, прошедших после Великой Октябрьской социалистической революции, издана большая литература по искусству народов СССР. Наряду с монографиями о художниках, о памятниках прошлого и об отдельных эпохах в истории искусства того или иного народа созданы и создаются капитальные труды, содержащие широкие научные обобщения. К числу таких трудов принадлежит «История искусства народов СССР», целью которой является обобщение материала, накопленного советским искусствознанием в результате изучения всех этапов многовекового развития архитектуры, изобразительного и декоративного искусства народов Советского Союза.

В создании «Истории искусства народов СССР» участвует большой коллектив авторов, представляющий искусствоведческую науку всех союзных республик СССР: научные работники Института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР (являющегося инициатором этого издания), Института искусствознания, фольклора и этнографии имени М. Рыльского Академии наук Украинской ССР, Института искусствознания, этнографии и фольклора Академии наук Белорусской ССР, Института истории грузинского искусства Академии наук Грузинской ССР, Института архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР, Института искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи Узбекской ССР, Института литературы и искусства имени М. Ауэзова Академии наук Казахской ССР, Института искусств Академии наук Армянской ССР, Государственной Академии художеств Латвийской ССР, Государственного художественного института Литовской ССР, Государственного художественного института Эстонской ССР, Института истории имени А. Дониша Академии наук Таджикской ССР, Института истории Академии наук Молдавской ССР, Государственного музея изобразительных искусств Туркменской ССР, Союза художников Киргизской ССР.

В создании отдельных томов принимают участие научные сотрудники Институтов археологии и этнографии Академии наук СССР (Москва, Ленинград), Государственного Исторического музея (Москва), Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственного Эрмитажа, Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Института теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры (Москва) и друг х научных учреждений нашей страны.

Обобщение накопленного советским искусствознанием материала по истории искусства нашей страны позволяет по-новому оценить роль искусства народов СССР в истории мировой художественной культуры.

Стало неоспоримым огромное значение вклада в мировую сокровищницу искусства художественных ценностей, созданных в течение многовекового исторического развития русскими, украинцами,

грузинами, армянами, белорусами, азербайджанцами, народами Прибалтики, Средней Азии, Северного Кавказа, Поволжья, Сибири и другими.

Очевидной стала также активная роль, которую издавна играли народы нашей Родины в развитии мировой истории искусств: в сложении многих древнейших культур Азии и Европы, в формировании крупнейших очагов средневековой архитектуры и искусства, в развитии художественного творчества нового времени, особенно в XIX и XX столетиях. Многие художественные явления, имевшие мировое значение, например критический реализм XIX века, получили широкое и полное развитие именно в искусстве народов СССР. В наши дни советское многонациональное искусство — искусство первого в мире социалистического государства — стоит во главе мировой прогрессивной художественной культуры, обогащает и развивает ее, а также играет крупную роль в борьбе с буржуазной идеологией, с буржуазным модернизмом.

История искусства народов СССР, являясь неотъемлемой частью мировой художественной культуры, имеет и свои внутренние закономерности, не позволяющие рассматривать ее лишь как «сумму» искусств отдельных народов. К таким закономерностям относятся исторически развивающиеся идейные и художественные связи народов СССР.

Несмотря на сложность и глубокую противоречивость процесса развития искусства в условиях антагонистического классового общества, художественные связи между народами нашей страны в прошлом играли, как правило, исторически прогрессивную роль, способствовали взаимопониманию народов, укреплению и росту демократических начал в творчестве художников.

Качественно новое значение проблема взаимосвязи получила в искусстве народов СССР после Великой Октябрьской социалистической революции. Активное творческое взаимодействие, ведущее к укреплению интернационального единства, стало важной закономерностью развития советского многонационального изобразительного искусства, одним из ярких выражений ленинской национальной политики, основанной на принципе самоопределения наций.

«История искусства народов СССР» издается в девяти томах. 1-й том посвящен древнейшим периодам в истории искусства нашей Родины; 2-й и 3-й тома — искусству народов СССР эпохи феодализма до XVII века включительно; 4-й том — искусству XVIII века; 5-й и 6-й тома — искусству XIX и начала XX веков; 7-й, 8-й и 9-й тома расскажут читателю об истории советского изобразительного искусства с момента его возникновения в дни Великой Октябрьской социалистической революции.

При расположении материала составители учитывали, что развитие искусства народов СССР шло неравномерно. Соответственно этому от тома к тому меняются порядок глав и соотношение их размеров. Авторы труда стремились добиться единства изложения, с тем чтобы читатель мог представить процесс развития искусства народов СССР во всей его сложности. Осуществить это полностью на данном этапе развития науки не всегда представлялось возможным. Неодинаковы степень изученности обширного материала истории искусства народов СССР и соответственно глубина и обоснованность постановки и решения целого ряда даже наиболее важных проблем.

Тем не менее, громадная работа, проделанная авторским коллективом настоящего издания, систематизация и обобщение накопленных знаний явятся важным этапом в изучении истории искусства народов СССР и послужат основой для дальнейшего развития этой отрасли советской искусствоведческой науки.

ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА

ВВЕДЕНИЕ

Исследованиями советских археологов установлено, что южные районы нашей страны — Кавказ, Средняя Азия и Северное Причерноморье — были заселены уже сотни тысяч лет назад. Памятники древнейшей культуры на территории СССР — кремневые изделия эпохи раннего палеолита (древнекаменного века). В эпоху позднего палеолита (примерно 35—12 тысяч лет до наших дней) люди освоили почти всю современную территорию СССР: они заняли Сибирь, достигли Оки и Северного Урала. В следующую, мезолитическую эпоху (среднекаменный век; примерно 10—6 тысяч лет до н. э.) человек продвинулся в Прибалтику, Карелию и другие северные районы, только что освободившиеся от ледника.

Ни в нашей стране, ни за ее пределами исследования раннепалеолитических стоянок не дают никаких указаний на существование первобытного искусства. Можно говорить лишь о некоторых предпосылках к его возникновению. В процессе изготовления орудий труда у человека развивалось чувство формы. Раннепалеолитические орудия не только удобны для употребления, но и имеют четко выраженную симметричную форму. Используя в качестве орудий кости животных, человек должен был вскоре заметить, что на этих костях от ударов остаются зарубки. Отсюда был сделан первый шаг к созданию простейшего орнамента: в стоянке Ла Ферраси во Франции и в пещере Джручула в Грузии найдены кости, покрытые ритмически чередующимися нарезками.

Прошли, однако, десятки тысяч лет, прежде чем в период позднего палеолита появились первые памятники искусства. Они обнаружены на стоянках всех этапов позднего палеолита.

Нет оснований считать, что искусство возникло в каком-то одном определенном районе обширной области, заселенной палеолитическим человеком, и лишь потом распространилось шире. Палеолитическое искусство Западной, Центральной и Восточной Европы имеет каждое свои отличительные черты. В пещерах Франции и Испании были обнаружены замечательные палеолитические наскальные изображения. Обследование сотен пещер в Германии, Чехословакии и Польше показывает, что древнейшим обитателям Центральной Европы этот вид первобытного искусства не был известен совсем, хотя недавняя находка пещерной живописи эпохи палеолита в Каповой пещере на Урале позволяет думать, что отдельные памятники этого вида искусства могут быть найдены и вне его основного четко очерченного ареала.

С другой стороны, в Чехословакии собрана коллекция палеолитических статуэток животных из обожженной глины, тогда как ни в Западной, ни в Восточной Европе обожженная глина не использовалась человеком вплоть до эпохи неолита. На стоянке Мезин на Десне были найдены костяные предметы со сложным меандровым орнаментом, который на территории Западной Европы неизвестен вплоть до бронзового века. Широкое развитие геометрической орнаментации составляет специфику позднего палеолита Восточной Европы, так же как наскальная живопись является типичной для древнего искусства Западной Европы.

Различия в характере древнейших памятников искусства в разных областях Старого света говорят о том, что искусство слагалось в каждой из этих областей независимо. Задача искусствоведов и археологов — изучить своеобразие развития палеолитического искусства в отдельных районах. Уже сейчас археологи прослеживают существенные различия между палеолитическим искусством стоянок на Дону и на Десне.

Каковы же были те общие причины, которые способствовали возникновению искусства в разных районах палеолитической ойкумены? К эпохе позднего палеолита человек уже умел изготовлять кремневые наконечники копий, а в древнейших позднепалеолитических стоянках мы находим и первые наконечники из кости. Появление копья сделало охоту более успешной.

Долгая эволюция, в которой наряду с биологическими факторами играл все возрастающую роль фактор социальный, привела к сложению современного типа человека. Антропологи отмечают, что по сравнению с предком человека — неандертальцем у человека современного вида развиты те участки мозговой коры, которые тесно связаны с общественной жизнью и играют роль тормозов животных инстинктов. Община охотников

эпохи позднего палеолита была гораздо более сплоченным коллективом, чем первобытное человеческое стадо. Это способствовало большей интенсивности загонной охоты, служившей основой первобытного хозяйства. Раскопки позднепалеолитических стоянок, например, у села Костенки на Дону, открыли остатки долговременных охотничьих лагерей. Здесь найдены кости сотен мамонтов, носорогов и бизонов. Обнаружены и остатки больших жилищ с линией костров, расположенных через строго определенные промежутки и оставленных, видимо, семьями, обитавшими в одном большом общинном доме.

С течением времени духовная жизнь людей стала неизмеримо сложнее и богаче. В обстановке непрекращавшейся борьбы за существование слагалась первобытная религия. Важнейшей ее частью были магические обряды. Поражая копьями изображение животного, охотники стремились обеспечить победу над зверем.

Памятники палеолитического искусства часто показывают зверя, раненного копьями (изображения в пещерах Нио, Труа Фрер и Коломбьер во Франции, а в СССР несколько более поздние рисунки из Зараут-сая и грота Шахты в Средней Азии, Кобыстана в Азербайджане и Каменной могилы на Украине). Обряд, связанный с охотой, существовал вплоть до появления земледелия и скотоводства; об этом свидетельствуют фигурки животных с наколами — «ранами» из раннеземледельческой стоянки Джейтун в Туркмении.

Магические обряды совершались втайне. Недаром во Франции и Испании наскальные изображения были обнаружены в самой дальней, темной части пещер. Совершенно так же и в Каповой пещере палеолитические рисунки находятся в удаленной от входа темной части пещеры. В поверьях охотников важную роль играли образы духов полулюдей-полуживотных — «хозяев зверей». Эти образы воплощали в себе колдуны, танцевавшие в зооморфных масках магические танцы перед охотой.

В эпоху палеолита сложилась система родовых отношений, основанная на матриархате. С культом матери-родоначальницы связаны женские статуэтки, распространенные в эпоху палеолита в Западной Европе (Ментона, Леспюг и др.), в Европейской части СССР (Костенки I, Гагарино, Авдеево) и в Сибири (Мальта, Буреть). Так как экономическая и социальная база позднего палеолита повсюду была одна и та же — в основе ее везде лежала загонная охота на крупных травоядных животных, а общины охотников всюду были матриархальными,— то много общего было и в искусстве разных районов. Центральное место в палеолитическом искусстве всего Старого света занимали образы животных.

Не случайно в памятниках древнекаменного века часто встречаются изображения мамонта. Охота на мамонтов была главным средством существования большинства палеолитических общин. Скульптурные изображения мамонта найдены в Костенках I и в Авдееве, гравированное на кости — в Мальте, написанные краской — на стене Каповой пещеры. Известны изображения и других крупных животных, на которых охотились люди палеолита,— носорогов, лошадей, овцебыков и др.

Образ человека в древнейшем искусстве занимает подчиненное место. Внимание первобытного охотника было направлено преимущественно на познание окружающего мира; люди — ему подобные — гораздо меньше привлекали его внимание.

Современного зрителя в палеолитических изображениях зверей поражают свежесть восприятия и тонкая наблюдательность первобытного художника. Памятники палеолитического искусства имеют ряд художественных особенностей. Мы не встречаем перспективного построения изображения. Животные и люди никогда не бывают показаны на фоне окружающей их среды.

Путь развития позднепалеолитического искусства был длительным. Важнейшим завоеванием на этом пути был переход от одиночных разобщенных фигур животных к композициям, изображающим группу или стадо животных либо охоту на них. Эти два этапа искусства представлены и в памятниках СССР. В Каповой пещере мы видим одиночные изображения лошади и мамонтов. В памятниках мезолитического времени в Зараут-сае и Кобыстане есть композиции, изображающие охоту лучников на бизонов.

На территории СССР широкое развитие в эпоху палеолита получило искусство «малых форм» (небольшие статуэтки из камня и кости) и орнаментальное искусство (украшения на костяных изделиях). Мастера проявили при создании такого рода произведений развитое чувство материала и формы. Показательна в этом отношении серия статуэток со стоянки Авдеево на Сейме. Фигурка мамонта изготовлена так, что выступающее на поверхность губчатое вещество кости, из которой она вырезана, имитирует шерсть животного, тогда как поверхность статуэток, изображающих женщин, гладкая и блестящая. Прекрасно передана монолитная, малорасчлененная масса тела мамонта, его горбатая спина, прижатый к груди хобот, маленькие глазки.

В палеолитическую эпоху появились первые элементы «архитектурного декора». На крышах жилищ стоянок Костенок I, Авдеева и Тельманской были укреплены черепа животных, видимо, разные у разных общин — в одном случае череп овцебыка, в другом — льва и т. д.

В конце палеолитического времени в первобытном искусстве происходят значительные изменения. На территории Франции в эпоху мезолита уже не создаются новые росписи в пещерах. Исчезают и мелкие реалистичные статуэтки животных. Появляются предметы с геометризованными изображениями, вроде галек со знаками из мезолитической стоянки Мас д'Азиль. Исследователи стоянок каменного века на территории СССР также отмечают исчезновение статуэток животных и женщин и увеличение геометризма в орнаментике к концу палеолитической эпохи.

Но в ряде районов традиции палеолитического искусства сохраняются. В Испании известны наскальные изображения охоты, датируемые мезолитическим временем. К этой же эпохе можно отнести наиболее ранние наскальные изображения Зараут-сая и Кобыстана, где мы видим лучников, сходных с испанскими (лук и стрелы появились только в мезолите). Но эти сцены охоты выглядят иначе, чем палеолитические росписи. Фигуры стали меньше, миниатюрнее, изображения людей начали играть бóльшую роль. Рисунки находятся уже не в глубине пещер, а на открытых, хорошо освещенных скалах.

Перелом в искусстве в конце эпохи палеолита был связан с изменениями в жизни первобытных охотников. Перемена климата и опустошительные загонные охоты привели к исчезновению стад мамонтов и носорогов. Загонная охота уже не могла прокормить большие общины, и долговременные палеолитические стоянки прекратили

свое существование. Стоянки мезолитического времени всегда очень невелики.

В конце эпохи палеолита были изобретены копьеметалки, ловушки, силки, а затем и такой сложный механизм, как лук. Появление копьеметалки, а затем лука и стрел изменило систему охоты. Вместо загонной охоты на крупных стадных животных, успех которой решало не столько совершенство оружия, сколько большое число участников, возникает охота на мелких, нестадных зверей небольшими группами людей, а то и отдельными охотниками, вооруженными луком и стрелами. Возросшую роль отдельных охотников-лучников в мезолитическую эпоху, видимо, отражают наскальные изображения в Испании, Кобыстане и Зараут-сае.

Как подспорье к охоте в эпоху мезолита служило собирание птичьих яиц, моллюсков, ягод, грибов. Выход из кризиса первобытной системы хозяйства наметился только с переходом к рыболовству в лесных районах и к земледелию и скотоводству — в южной полосе СССР.

Продолжалось развитие мышления первобытного человека. Люди стали мыслить более общими, более отвлеченными категориями. Развитие мышления сказалось в увеличении геометризма, в появлении изображений типа идеограмм в искусстве конца палеолитического и начала мезолитического времени.

Уже в конце мезолита в Передней Азии наметился переход от присваивающих форм хозяйства к производящему хозяйству — земледелию и скотоводству, вызвавший изменение всех сторон жизни человека. С конца мезолитического времени вступил в силу закон неравномерного развития разных районов. Нарастание этой неравномерности мы видим на протяжении последующих этапов истории. Рядом с районами земледельческо-скотоводческими сохранялись области со старым охотничьим хозяйством, рядом с древнейшими цивилизациями Востока—первобытно-общинный уклад.

Развитие искусства в эпоху неолита (примерно VI—IV тысячелетие до н. э.), энеолита (III тысячелетие до н. э.) и в бронзовом веке (II — начало I тысячелетия до н. э.) на территории СССР не может быть понято без учета влияния цивилизаций Древнего Востока. Из Передней Азии и Египта, где к III тысячелетию до н. э. уже образовались рабовладельческие государства, культурные достижения постепенно распространялись на север и восток. Земледелие и скотоводство, зачатки которых мы находим в Передней Азии уже в период мезолита, появляются в Средней Азии в V тысячелетии до н. э., в Закавказье — в IV тысячелетии (или несколько раньше), в степной полосе — в III тысячелетии и в лесной зоне — в I тысячелетии до н. э. Такая же постепенность распространения — чем дальше к северу, тем позднее — может быть прослежена и для металлургии меди.

Из Передней Азии на нынешнюю территорию СССР проникали не только земледелие и скотоводство, обработка металла, но и представления, свойственные древнейшим земледельцам и скотоводам. В материальной и духовной культуре происходило сложное скрещивание старых, восходящих еще к палеолиту форм с новыми, возможно, заимствованными из цивилизаций Востока. В Майкопском кургане (середина III тысячелетия до н. э.) найдены каменные орудия мезолитических и неолитических типов и в то же время серебряные сосуды шумерского или малоазийского происхождения. Изображения на одном из сосудов связаны с представлениями о вселенной, о нескольких «царствах природы», существовавшими на Древнем Востоке.

Разумеется, искусство эпохи неолита и бронзы на юге СССР не было простым отражением искусства Древнего Востока. В любом районе нашей страны интенсивно развивались древние местные традиции, велись самостоятельные поиски новых выразительных форм. Об этом свидетельствует разнообразие памятников искусства, происходящих из различных районов.

В лесной полосе Центральной России слагались области с присущими только им стилистическими особенностями искусства. Обитатели Волго-Окского бассейна украшали глиняную посуду комбинациями ямок и отпечатков зубчатого штампа. Племена Приуралья любили узоры из волнистых, струйчатых линий. На территории Прибалтики и Белоруссии были распространены орнаменты из геометрических фигур, нанесенные почти исключительно зубчатым штампом. Кремневые фигурки животных, обычные для лесной зоны, тоже не везде одинаковы: на Оке звери изображались в фас, в Вышневолоцком районе — в профиль.

Археологический материал позволяет выделить в пределах СССР три основных зоны, искусство которых в эпоху неолита и бронзы развивалось особыми путями.

Наиболее близкими к древним цивилизациям Передней Азии были культуры Кавказа, Средней Азии и Правобережной Украины. У населения этих районов, преимущественно земледельческого, были распространены культы плодородия. Отражением аграрных культов были статуэтки женщин из глины, в которую иногда подмешивали зерна пшеницы. С земледельческим культом связано и изображение жнеца на скалах Кобыстана. В Средней Азии, Правобережной Украине, а отчасти и на Кавказе посуду украшали росписью. Глинобитные жилые дома нередко также имели роспись на стенах.

В памятниках художественного творчества земледельцев мы почти не находим точек соприкосновения с палеолитическим искусством. Изображения животных немногочисленны и схематичны. Стиль искусства земледельческих культур южной полосы СССР определяют сложные орнаментальные мотивы с элементами узора идеограммами. В них иногда можно узнать солярные знаки.

Значительно меньшая связь с искусством Древнего Востока усматривается в памятниках степной полосы Европы и Азии, где жили племена скотоводов и земледельцев. Но и здесь мы не найдем изображений животных, сходных с палеолитическими, и здесь в искусстве господствует геометризм. В ряде памятников Причерноморья заметны черты, свойственные культурам Западной Европы. Показательны большая близость каменных антропоморфных стел так называемой ямной культуры (III тысячелетие до н. э.) к мегалитическим стелам Франции, сходство изображений упряжек быков на скалах Каменной могилы под Мелитополем и в Лигурии. Изваяния иного типа обнаружены в Минусинской котловине.

Северная лесная зона Сибири и Европейской части СССР на протяжении III—II тысячелетий до н. э. оставалась областью с рыболовческо-охотничьим хозяйством. Поэтому искусство здесь во многом было близко искусству палеолитических охотников. Как и в палеолитической живописи Франции, в неолитических рисунках на скалах Сибири нет изображений людей.

Крупные фигуры лосей в карельских и сибирских наскальных изображениях сходны по реалистичности трактовки с образами зверей в палеолитическом искусстве. Так же, как и в палеолите, мы находим в искусстве неолита лесной зоны мифические образы полулюдей-полуживотных. Они встречаются в каменной и костяной скульптуре и в монументальных наскальных изображениях Сибири и Карелии.

В целом эпоха неолита и бронзы была важным этапом в развитии первобытного искусства. Расширился круг материалов, которые использовал первобытный художник. В палеолитическую эпоху это были кость, камень и дерево; начиная с неолита стали широко применять глину. Небольшие глиняные статуэтки и бесчисленные глиняные сосуды, покрытые орнаментом, дошедшие от эпохи неолита и бронзы, во много раз увеличили круг памятников, по которым можно судить о первобытном искусстве. Несомненно, что изобретение керамики способствовало более глубокому проникновению искусства в быт людей. Нанести узор на глину было неизмеримо проще, чем на кость. В каждом неолитическом жилище встречаются орнаментированные сосуды, тогда как в эпоху палеолита гравированные изображения на кости были редкостью. Во II тысячелетии до н. э. не только на Кавказе, но и в лесной зоне появились литые медные изображения животных и людей. В эпоху бронзы на Кавказе высокого уровня достигло и искусство ювелиров, использовавших золото, серебро, драгоценные камни и изготовлявших различные сосуды и украшения.

В эпоху энеолита и бронзы возникают первые постройки из камня, в том числе монументальные архитектурные сооружения — кавказские дольмены. В степной полосе над могилами сооружают курганы, часто представляющие собой достаточно сложные архитектурные конструкции. Так, курган ямной культуры у села Вербовки в Приднепровье имеет основание из покрытых геометрическим орнаментом каменных плит. Появление каменных баб на ямных курганах и над могилами эпохи бронзы в Сибири указывает на иное отношение к изображению человека в эпоху энеолита, чем в эпоху палеолита.

Если наскальные изображения Каповой пещеры и Зараут-сая одноцветны, то от периода энеолита и бронзы до нас дошли полихромные произведения искусства. Таковы росписи сосудов земледельцев в Туркмении и на Украине или на плитах погребальных каменных ящиков III тысячелетия до н. э. в Крыму. Палеолитические и мезолитические изображения животных статичны. В росписи сосудов энеолитической трипольской культуры на Правобережье Украины уже хорошо передано движение, хотя сами изображения схематичнее палеолитических рисунков.

Если мы рассмотрим серию орнаментированных глиняных сосудов разных археологических культур, станет ясно, что во всех районах шли поиски своего орнаментального стиля. Красочная гамма росписей трипольских и анауских сосудов различна. Трипольская гамма — красно-бело-черная, гамма Анау — коричневато-желто-красная. В мотивах орнамента мы видим еще больше различий. Орнамент одних культур строился на криволинейных композициях, других — на сухих, строгих прямоугольных элементах узора. В развитие орнаментики и типов сосудов каждое из племен вносило свой вклад. О том же говорят и данные о других видах прикладного искусства.

Что же в целом можно сказать об искусстве первобытного общества на территории СССР? Наскальная живопись найдена на Кавказе, на Урале, в Средней Азии и в Сибири. На Кавказе, в Правобережной Украине и Средней Азии известна и расписная керамика. В этих же областях обнаружены росписи на стенах глинобитных жилищ.

На Кавказе, в Сибири, на Украине и в Карелии найдены углубленные наскальные изображения — выбитые целиком, гравированные и исполненные в технике плоского рельефа. Объемная монументальная скульптура известна только в Минусинской котловине и в Закавказье. Мелкая пластика получила в эпоху камня и бронзы очень большое развитие. Каменные и костяные скульптуры эпохи палеолита, глиняные статуэтки земледельческих культур, кремневые, костяные, глиняные, деревянные фигурки северных неолитических охотников и рыболовов показывают, что произведения мелкой пластики пользовались популярностью повсеместно и во все эпохи. Повсюду был распространен и орнамент костяных изделий, глиняной посуды. Данные о гравировке на кости отрывочны, но имеются для всех эпох. Архитектура в рассматриваемую эпоху делала первые шаги. Дольмены и курганы знакомят нас с наиболее ранними ее формами.

Природная наблюдательность первобытных охотников помогла им создать выразительные скульптуры, барельефы и рисунки с изображениями животных. Немногими, но точными штрихами показаны тончайшие оттенки поведения зверя: спокойного, настороженного, готового к обороне или сраженного рукой охотника. К эпохе металла правдивые изображения животных сменяются в большинстве областей схематичными и геометризованными. Но в ряде случаев схематизм не уменьшил выразительности рисунков.

Особое развитие получил орнамент: ромбы, меандры, треугольники на сосудах андроновской и срубной культур, бегущие спирали и ленты трипольской и катакомбной керамики, богатый узор коврового типа на плитах каменных ящиков Крыма. Можно сказать, что все основные линии развития орнамента были намечены в каменном и бронзовом веке. Значительно меньше внимания первобытный художник уделял изображению человека. Интерес к образу человека развился только на поздней стадии первобытной культуры.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

Первые произведения древнейшего искусства на земле — изображения животных, выполненные рукой палеолитического человека, были открыты в пещерах Франции еще в начале прошлого века. В 1837 году в гроте Шаффо был найден при раскопках кусок кости ископаемого животного с резными изображениями двух оленей. Спустя 27 лет, в 1864 году Эдуард Лартэ, один из основоположников науки о первобытном прошлом человечества, обнаружил в пещере Ла-Мадлен знаменитое изображение мамонта на костяной пластинке. Оно свидетельствует, что люди палеолитической эпохи воспроизводили облик этого животного в удивительных по точности и экспрессии рисунках.

Это было настолько неожиданно, что изображение объявили подделкой ловкого фальсификатора. Понадоби-



е

1. Орнамент на бивне мамонта из Кирилловской стоянки. Поздний палеолит.

лись открытия грандиозного скопления рисунков бизонов в Альтамирской и других пещерах, а также упорная работа археологов над стратиграфией этих пещер, чтобы существование памятников палеолитического искусства стало неоспоримым фактом. Тем не менее, вплоть до конца XIX века в науке шла борьба между теми, кто безоговорочно поверил в реальность искусства палеолита, столь неожиданно возникшего из тьмы веков и выразившегося в неожиданных по совершенству формах, и теми, кто по-прежнему упорно видел в пещерных росписях и палеолитической скульптуре подделку.

Вскоре после первых находок на Западе памятники палеолитического искусства были обнаружены и на территории России. Русские ученые признали их неопровержимым доказательством возникновения искусства у людей древнекаменного века.

Первоначально ограниченная только территорией Западной Европы, область распространения памятников палеолитического искусства усилиями русских археологов XIX века включила в себя огромные пространства России от Днепра до Байкала. Первые находки были сделаны в Сибири. В 1871 году при раскопках на месте строившегося в Иркутске военного госпиталя И. Д. Черский и А. Д. Чекановский собрали уникальную коллекцию древнейшей резной кости. В своем капитальном труде — первой сводной работе о каменном веке в России — крупнейший археолог того времени А. С. Уваров датировал иркутские находки эпохой палеолита и отметил важное значение их для истории древнего искусства.

Вскоре последовали другие, не менее значительные открытия. В Киеве, на Кирилловской стоянке был найден богато орнаментированный бивень мамонта *(илл. 1)*. В Мезине на Десне (Украина) была собрана в 1909—1914 годах коллекция стилизованных скульптурных изображений птиц и обнаружен ряд изделий из кости, украшенных редким по совершенству орнаментом

Накопление все новых и новых материалов по палеолитическому искусству с особенной энергией продолжалось после Великой Октябрьской социалистической революции. В 1928 году П. П. Ефименко открыл при раскопках в Костенках (близ Воронежа) женскую статуэтку *(илл. 2)*, которая вызвала живейший интерес ученых в Советском Союзе и за рубежом. Затем последовали замечательные находки С. Н. Замятнина в селе Гагарине на Дону и новые, более обильные, открытия в Костенках, ставших одним из богатейших мест нахождения палеолитической скульптуры *(илл. 3)*. В 1928 году следы палеолитического человека были обнаружены в селе Мальта на Ангаре; здесь же затем была собрана М. М. Герасимовым первоклассная коллекция художественных изделий. В 1936 и 1939 годах новые интересные находки были сделаны в Бурети на Ангаре.

Древние наскальные изображения открыты были в Мгвимеви на Кавказе и в Шишкине на Лене. Одним из самых последних значительных открытий являются пещерные рисунки, обнаруженные в Каповой пещере зоологом А. В. Рюминым и затем исследованные О. Н. Бадером. Впервые в нашей стране и в Европе за пределами Испании и Франции здесь найдены рисунки, изображающие мамонта, дикую лошадь и носорога *(илл. 4)*.

Обнаруженные теперь почти во всех районах Европейской части СССР, в Сибири, на Кавказе и в Средней Азии художественные изделия людей того времени характеризуют различные этапы развития искусства верхнего палеолита и отчасти мезолита и дают представление о локальных художественных культурах этих эпох.

Искусство палеолитического человека не было единообразным: в различных частях Советского Союза оно развивалось своими особыми путями, с характерными художественными традициями и стилистическими чертами. Многообразие локальных групп и направлений обусловливалось естественной географической обстановкой и особенностями этнического склада и культуры людей древнейшей эпохи.

Богаче всего представлена и полнее всего известна в литературе та древняя художественная «школа» палеолитических мастеров, остатки деятельности которой найдены при раскопках поселения Костенки I, а также Авдеевского поселения. Искусство обитателей этих поселений составляет определенное и вполне законченное художественно-стилистическое единство.

Вторую ярко выраженную локальную группу представляет коллекция костяных предметов из Мезина.



2. Женская статуэтка из поселения Костенки I. Бивень мамонта. Поздний палеолит.



3. Женская статуэтка из поселения Костенки I. Бивень мамонта. Поздний палеолит.



4. Мамонт и лошадь. Живописное изображение на стенах Каповой пещеры. Поздний палеолит.

Она отличается оригинальностью скульптурных форм, богатством и сложностью орнаментики.

Не менее своеобразно было и искусство древнейших сибирских племен. Оно четко делится на две культурно-хронологические группы. В первую, древнейшую, входят изделия из бивня мамонта, найденные в поселении у военного госпиталя в Иркутске. Им присуща простота объемных геометрических форм, в основе которых лежат шар, круг, вогнутый к середине цилиндр. Орнамент, украшающий эти предметы, строг и прост. Это линейные «пояски», подчеркивающие форму предметов. Вторая группа, типичная для находок в Мальте и Бурети, состоит из вещей совершенно иного характера. Здесь найдены наполненные отзвуками действительности, конкретные по содержанию произведения мелкой пластики, изображающие животных и людей.

Наконец, то немногое, что известно об искусстве древнейшего населения Кавказа, вероятно, позднепалеолитическом и мезолитическом (Мгвимеви, Агца, Кобыстан), показывает, что оно входило в область распространения южных племен — «каспийцев» — охотников и собирателей, которые жили иначе, чем все остальные полуоседлые и оседлые предледниковые племена Европы и Сибири, и создали иную культуру.

Здесь, на Кавказе, а также в Средней Азии господствующее положение в эпоху палеолита приобретает чисто орнаментальное искусство, хотя и тут, как мы увидим, со временем, уже при переходе к мезолиту, возникли такие замечательные по выразительности наскальные изображения, как рисунки Кобыстана и Зараут-сая.

Не углубляясь в детали и в характеристику локальных вариантов палеолитического искусства на территории нашей страны, остановимся на общих его чертах.

Развитие палеолитического искусства было неразрывно связано с конкретной исторической обстановкой того отдаленного времени, когда вся жизнь древнейшего человека протекала среди иной, чем теперь, природы конца ледникового периода.

Основным условием для появления и расцвета искусства людей ледниковой эпохи было прогрессивное развитие трудовой, общественной и духовной деятельности наших далеких предков, поднявшихся около 40—30 тысяч лет назад на качественно новую ступень — человека разумного, человека кроманьонского типа, неоантропа. При этом, на первоначальном этапе развития искусства в Европе и Сибири благоприятно сказывались своеобразные природные и культурно-исторические условия, сложившиеся здесь на протяжении времени между 30 и 12 тысячами лет назад, в вюрмское время геологической схемы.

Древние обитатели Русской равнины и Сибири, подобно некоторым современным северным народам, имели в эту эпоху достаточно досуга, чтобы тратить его на художественную резьбу. В зимнее время, когда кругом бушевала пурга и лежали горы снега, эта работа могла служить им развлечением и отдыхом. В их распоряжении в изобилии был первоклассный материал для резьбы: бивни мамонтов и кости животных, а также мягкий камень, который сам «просился» в руки мастеров. Возможно, именно поэтому здесь так пышно расцвела пластика, богато представленная объемными изображениями и круглой скульптурой.

Существенное значение для развития художественной деятельности, особенно для изображения животных, имело и то, что для охотничьих племен, благодаря их образу жизни, как правило, характерны острая наблюдательность, неизменная тяга к эмпирической точности, специфическая живость рисунка и скульптуры. Никто не изображал так живо и так непосредственно диких животных, как это делали первобытные охотники. Для них глубокое знание повадок и психики животных было делом жизни и смерти, самой насущной необходимостью.

Не удивительно поэтому, что наибольшее количество произведений первобытного искусства Европы и Азии так или иначе связано с образами животных. Палеолитический художник выступает перед нами прежде всего и по преимуществу как анималист. Все его мировоззрение и художественное творчество пронизано идеями, которые рождались в результате постоянного контакта с окружающим миром природы, с миром зверей.

Первое, поистине «заглавное» место в галерее звериных образов палеолитического искусства по праву принадлежит самому крупному и могучему животному того времени — мамонту. Изображения мамонта выполнялись и в объемной пластической форме, и гравировкой на кости или рисунком краской. Фигуры мамонтов, нарисованные охрой, обнаружены, как уже говорилось, в Каповой пещере на Урале. Миниатюрные (размером 2—4 сантиметра в длину) скульптурные фигурки мамонтов, вырезанные из мягкого камня — мергеля, были найдены в Костенках (в Костенках 1 найдено десять таких фигурок, в верхнем горизонте Костенок IV — также десять, во втором слое Аносовки II — пятнадцать).

Несмотря на миниатюрные размеры этих произведений, облик мамонта передан с большой впечатляющей силой. В них ясно видно грузное туловище зверя, крупная шишковатая голова, отделенная седловидной впадиной от крутого горба над передними лопатками. Столь же четко очерчена падающая, как бы обрубленная линия спины животного.

Великолепный образец палеолитического искусства представляет и изображение мамонта, выгравированное на пластинке из бивня этого животного, найденное в Мальте. Оно неожиданным образом перекликается с лучшим в своем роде гравированным рисунком из пещеры Ла-Мадлен во Франции и во всяком случае ближе всего к нему по духу.

Изображения носорога, «вечного спутника» мамонта в эпоху палеолита, редки, может быть, потому, что он вымер или был истреблен человеком раньше мамонта. Носорог мастерски нарисован в Каповой пещере. Фигурки носорогов есть и в коллекции из Костенок I.

Среди скульптурных изделий из мергеля, собранных в Костенках I, имеются миниатюрные объемные изображения животных. Из них особенной живостью отличаются головы хищников — медведя, пещерной львицы и волка, с изумительной точностью передающие характерные особенности этих зверей. Подлинный шедевр, который смело может быть поставлен наравне с лучшими всемирно известными памятниками эпохи, представляет собой голова львицы с мощными челюстями и маленькими свирепыми глазками.

Иной характер и иное настроение переданы в мягко моделированной миниатюрной головке, очевидно, пещерного льва. Кровожадное животное щурит свои узкие глаза, словно жмурясь от солнца. В резкой графичной манере выполнены головы верблюдов с высокими крутыми лбами. У одного из верблюдов обозначен маленький круглый глаз. Глаз смотрит на зрителя по-верблюжьи свысока, с характерным для этого животного как бы надменным выражением.

Вся эта группа миниатюрных изображений непосредственно и живо передает не только вид животных, но и их настроение. Ее можно назвать серией этюдов, зафиксировавших облик зверей ледниковой эпохи.

На палеолитическом поселении Сунгирь, близ Владимира, обнаружены оригинальные изображения лошади, вырезанные из кусков бивня мамонта *(илл. 5)*. В них хорошо воспроизведены общие очертания корпуса лошади, сплошь покрытого мелкими, тщательно выполненными ямками, передающими шерсть.

Изображение лошади имеется также среди древнейших наскальных рисунков в Каповой пещере и в селе Шишкино на Лене. В Каповой пещере изображение лошади выполнено так же, как в Альтамире: гравировкой и росписью. Сначала художник выгравировал контуры, резкими штрихами обозначил гриву и мелкой выбивкой — глаза и уши. Затем гравированный рисунок был расписан темно-желтой охрой. Лошадь имеет удлиненное туловище, маленькую голову, короткие, изогнутые, как у степных лошадей, ноги и короткий хвост.

Древнейшие изображения лошадей в Шишкине представлены двумя рисунками. Первый из них, огромного размера (2,8×1,5 метра), целиком занимает большую плоскость сильно выветрившейся и растрескавшейся скалы.



5. Фигурки лошадей из стоянки Сунгирь. Бивень мамонта. Поздний палеолит.

Рисунок линейный, контурный, выполнен бледно-красной с лиловым оттенком краской, лежащей широкой полосой. Лошадь изображена в профиль. Ее туловище массивно, с сильно отвислым брюхом и отчетливо обозначенным выгибом спины. Шея короткая и крутая, голова маленькая. Ноги изогнуты, на передней — утрированное копыто. Хвост пышный и длинный. Близко к этому рисунку и второе изображение лошади на Шишкинских скалах. Там же имеется рисунок быка, выполненный в той же контурной манере и тем же способом — красной краской. Бык как будто застыл на ходу, вся его грузная, тяжеловесная фигура полна динамики и силы.

Особую тему в искусстве палеолита составляют образы птиц и змей. Мир птиц в искусстве палеолита полнее всего представлен в стоянках, расположенных на противоположных концах нашей страны: на Украине (в Мезине) и в Сибири (в Мальте и Бурети). Изображения различны по стилю, хотя и на юге и на севере — это объемные фигурки, вырезанные из бивня мамонта.

Есть изображения птиц и в Костенках I. Они вырезаны из мергеля, но схематичны и не идут ни в какое сравнение с удивительной по богатству и своеобразию коллекцией археологических находок из Мезина.

В Мезине найдена серия фигурок птиц *(илл. 6)*, обнаруживающих черты, свойственные хищникам,— соколу или коршуну. У них маленькая, слегка выступающая головка, широкое короткое туловище с сильно выпуклой грудью. Хвост, длинный и расширяющийся внизу, подобный хвосту летящего сокола, изображен с подчеркнутой тщательностью. Крылья же обозначены условным приемом: они вырезаны на туловище птицы тонкими орнаментальными линиями. При взгляде сбоку создается впечатление, будто птица парит в небе, широко раскинув крылья.

Богатством и неожиданной сложностью отличается зигзагообразный меандровый орнамент на теле мезинских птиц. Он, должно быть, не только условно передает оперение, но имеет и более широкий смысл, связывающий образ птицы с небом, с облаками и вообще с небесной стихией (меандровый узор обычно бывает связан в этнографии с представлениями о воде и подземном мире или небе и облаках)

В Мальте и Бурети, в отличие от Мезина, нет ни одного изображения пернатых хищников, но зато имеется много фигурок водоплавающих птиц *(илл. 7)*. Среди них первое место по количеству найденных произведений занимают изображения птицы, похожей на гагару — древнюю священную птицу сибирских шаманов. У птиц четко моделированная маленькая головка на длинной, напряженно вытянутой шее и короткое массивное туловище. Птицы изображены в полете.

В коллекции из Мальты есть три фигурки птиц, непохожие на все остальные. Первые две фигурки изображают утку и гуся. Утка словно плывет по воде. Гусь стоит на одной ноге, слегка вытянув вперед голову и склонив ее. Третья фигурка изображает скорее всего снежную куропатку, обитательницу тундры и лесотундры. У нее широкое плоское туловище и большая голова с острым клювом. Крылья и оперение обозначены условно рядами полулунных ямок.

Значительно реже изображений птиц в палеолитическом искусстве встречаются изображения пресмыкающихся и рыб. Изображения змей обнаружены только Мальте, на двух бляхах, которые служили украшениями-амулетами. На одной из этих пластин — три змеи с волнообразными извивающимися телами и большими, преувеличенно раздутыми стилизованными головами. В этих изображениях следует видеть первые отголоски культа змеи.

Очень схематические, орнаментализованные изображения рыб, выгравированные на кости и бивне, найдены в группе Деснинских стоянок (в Тимоновке, Супоневе и Елисеевичах), а кроме того — в пещере Сагвардижиле в Грузии.

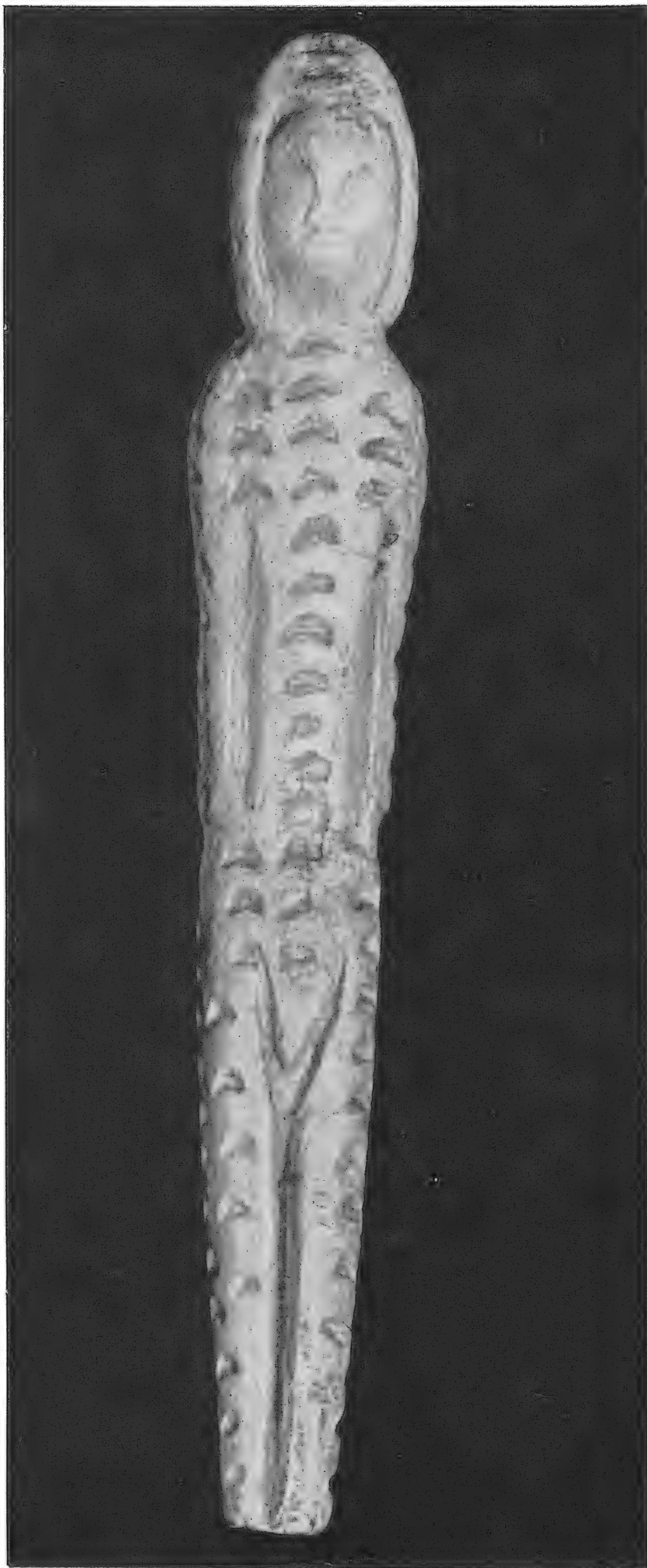
Сюжеты палеолитического изобразительного искусства не ограничиваются миром животных. В нем представлен



6. Фигурка птицы из стоянки Мезино. Бивень мамонта. Поздний палеолит.



7. Летящая птица из стоянки Мальта. Бивень мамонта. Поздний палеолит.



8. Женская статуэтка из стоянки Буреть. Бивень мамонта. Поздний палеолит.

и человек. Среди изображений, найденных на территории СССР, нет ни одной мужской фигуры. Зато женские статуэтки, обнаруженные в различных областях Советского Союза, принадлежат к числу лучших произведений искусства эпохи палеолита и пользуются всемирной известностью.

Изображения женщин, вырезанные из рога, бивня мамонта и мягкого камня, найдены в Костенках I, Гагарино, Авдеево, Елисеевичах, Мальте, Бурети и в Красном Яру. Всего в музеях СССР хранятся 41 целая статуэтка, 16 заготовок и 57 обломков. В большинстве эти статуэтки передают устойчивый, почти канонический в своей законченности образ обнаженной женщины, чаще всего в одной и той же позе — во весь рост, со сложенными руками. Тело передано иногда с несколько утрированными деталями, характеризующими зрелую женщину-мать: с массивными бедрами, большим отвислым животом и подчеркнутым признаком пола.

Особенно выразительны по трактовке форм обнаженного тела три статуэтки, найденные в Костенках. Это — подлинные «Венеры» древнекаменного века. Пропорции женской фигуры переданы в них правдиво и точно; детали соразмерны целому. Но главное даже не в этом, а в той особой манере, той теплоте и мягкости, с которой переданы округлые очертания торса.

Одна из этих фигур, обнаруженных в 1936 году, отличается от других палеолитических изображений женщин, найденных в Европейской части СССР и в Сибири, необычайной правдивостью в трактовке и положении рук. У большинства палеолитических статуэток руки даны очень схематично — они обычно безжизненно сложены на нижней части живота. Здесь же ясно показано, что руки покоятся под грудями и поддерживают их. Груди, выпуклые и массивные, как будто переполненные молоком, тяжело свисают на них сверху.

Палеолитические женские статуэтки из Мальты и Бурети на Ангаре явно подразделяются на две группы. В первую входят статуэтки удлиненных пропорций, с узким и длинным туловищем — астенической конституции. Во вторую — статуэтки массивных пропорций, с коротким туловищем, с намеренно утрированными поясницей и бедрами — пикнической конституции. Возможно, эти две группы соответствуют не двум типам женской фигуры, а передают образы женщин зрелого возраста и молодых, что выражает стремление древних мастеров точно фиксировать характерные черты натуры.

В Мальте и Бурети найдены статуэтки, у которых довольно тщательно моделировано лицо. Такова уже упоминавшаяся статуэтка из Бурети, найденная в 1936 году *(илл. 8)*. Продолговатая голова сужена кверху. Лоб маленький и выпуклый, щеки и скулы очерчены вполне определенно, они выступают вперед. Округлый подбородок нежно моделирован. Рот не обозначен, но он угадывается, и отсутствие его не бросается в глаза. Несколько расплывшийся, мягко очерченный нос и узкие, раскосые, в виде миндалевидных углублений глаза сразу же вызывают в памяти монголоидные лица.

В иной манере, значительно грубее и проще, резкими отчетливыми контурами передано лицо на одной из статуэток, найденных в Мальте *(илл. 9)*, но и в нем видны те же антропологические признаки. Плоское и широкое, оно напоминает монголоидные скуластые лица на бурятских и тунгусских резных деревянных скульптурах, исполненных в XIX веке.

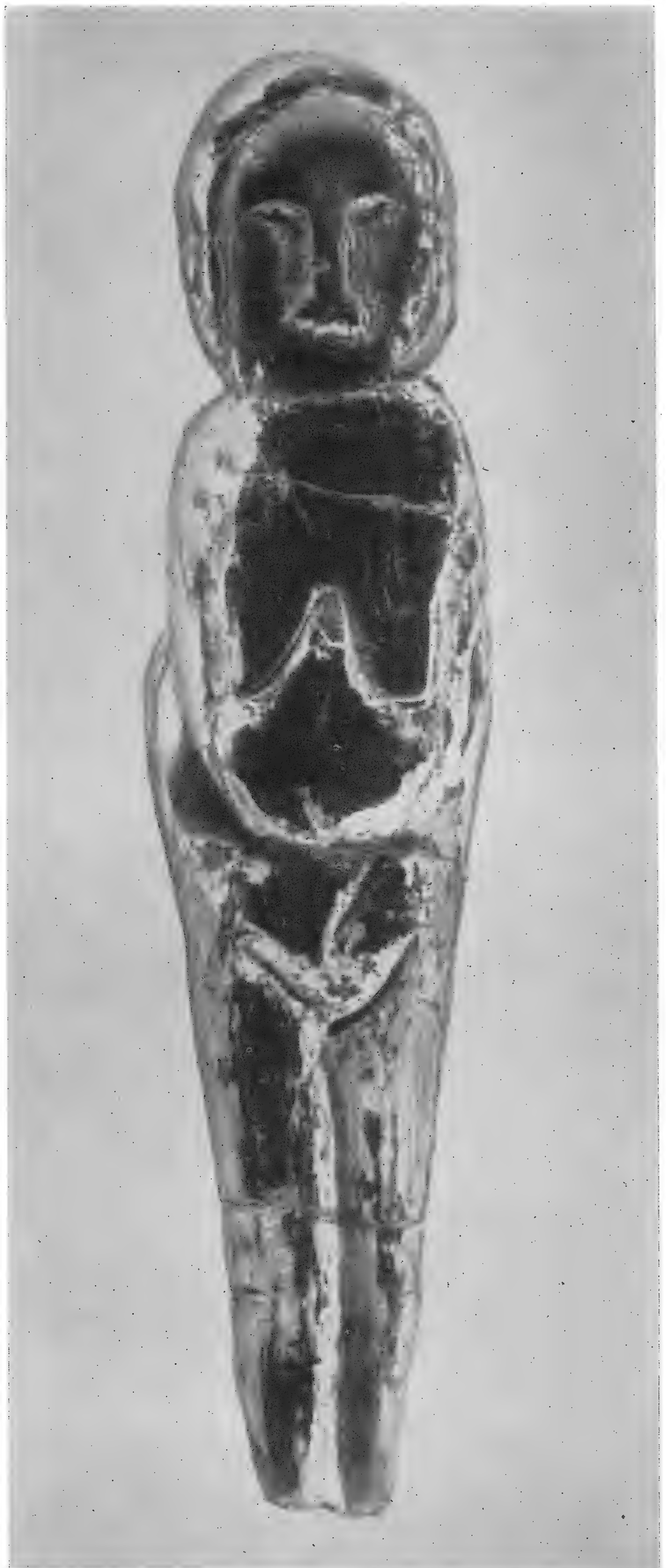
Мастера эпохи палеолита тщательно изображали женские головные уборы и прически. Волосы на головах статуэток, найденных в Костенках, Гагарине, в Мальте и Бурети, так же, как и у западноевропейских статуэток из Брасемпуи, Лосселя, Ментоны и Виллендорфа, расположены всегда в строгом порядке, симметрично и красиво. Эти памятники свидетельствуют, что у женщин в эпоху палеолита прически были пышными и сложными; у некоторых фигурок тщательно расчесанные волосы падают волной, они заключены, по-видимому, в мешок или сетку. У некоторых они собраны концентрическими кругами, образуя широкую шапку, или расположены зигзагообразными вертикальными полосами.

Одежда на статуэтках обыкновенно отсутствует. Но в ряде случаев имеются ее элементы и отдельные детали. Например, на четырех статуэтках ясно виден пояс в виде валика, украшенного тонкими поперечными нарезками-зубчиками, передающими орнамент или нашитые бусы. На одной статуэтке из Мальты видны резные полоски на верхней части ног. По-видимому, это набедренная повязка. На многих статуэтках из Костенок и Мальты есть изображения перевязей — лент и ожерелий. На статуэтке, найденной в Костенках в 1951 году, такая перевязь в виде узорной ленты из трех параллельных линий, пересеченных косыми надрезами, охватывает грудь. В число украшений, изображаемых на статуэтках, входят и браслеты. На руках статуэток из Мальты и из Авдеева они изображены в виде тонких поперечных черточек.

Хотя большая часть палеолитических статуэток передает обнаженную фигуру, на трех сибирских статуэтках можно видеть одежду типа мехового, шерстью наружу, комбинезона, плотно облегающего тело с головы до ног. Яснее всего такая одежда показана на статуэтке, найденной в 1936 году в Бурети: мех, из которого сшита одежда, обозначен полукруглыми ямками-насечками, расположенными правильными рядами сверху вниз, по поверхности всей фигурки; нет их лишь на лице. На голове статуэтки — меховой капор, переходящий в комбинезон. Широкий и плоский сзади, он заостряется и суживается кверху. Глубокие узкие желобки, образующие выпуклые края капора и отделяющие его от лица, передают густую, пушистую меховую кайму.

Статуэтки эпохи палеолита, очевидно, соответствуют тому, что мог видеть резчик в повседневном быту. Когда в открытых степях и тундрах, простиравшихся от Ледовитого океана до Атлантики, дул пронзительный и холодный ветер, палеолитические люди, подобно теперешним арктическим народам, должны были закутываться в плотные одежды и меха. Меховой капюшон — непременная принадлежность костюма и современных нам северных народов. Но в своих тесных жилищах люди эпохи палеолита снимали одежду и оставались обнаженными. Именно так, с абсолютной верностью натуре и изображал своих современниц палеолитический скульптор. На них оставались лишь перевязи, пояса, браслеты.

Исключительно важную область палеолитического искусства составляет орнамент. Древнейший человек щедро покрывал орнаментом разнообразные вещи, имевшие утилитарное назначение. Таковы, например, рукоятки древнейших орудий, кирок или мотыг из Костенок I, украшенные превосходно выполненным тончайшим геометрическим узором в виде параллельных поперечных полосок, орнаментальных поясков из мелких клинообразных насечек и вертикальных зигзагообразных линий,



9. Женская статуэтка из стоянки Мальта. Бивень мамонта. Поздний палеолит.

напоминающих узор плетеной циновки. На одной из мотыг из поселения Борщево I узор из пересекающихся линий образует сплошную сетку миниатюрных ромбиков.

Примером украшения орнаментом бытовых предметов могут служить и оригинальные лопаточки из ребер животного, найденные в Костенках I и в Авдееве. Весьма вероятно, что эти загадочные изделия употреблялись, как и аналогичные по форме предметы у чукчей, эскимосов и коряков, для выбивания снега из меховых одежд. Самая любопытная деталь костенковских и авдеевских лопаточек — их фигурная рукоять в виде округлого или сердцевидного навершия, на которой попарно расположены овальные углубления или отверстия, напоминающие косые глаза животного.

В Мальте и Бурети орнаментом украшены костяные игловидные острия и шилья или булавки. У некоторых головка оформлена скульптурно, в виде шляпки, у других стержень имеет вид спирали. Оригинальны скульптурные украшения небольших шиловидных булавок из Костенок I и Авдеевского поселения. Рукояти их имеют вид тщательно моделированной ступни животного, более всего похожей на округлую и широкую ступню верблюда. В поселении Молодова V на Днестре найдены орнаментированные «жезлы начальников». Один из них украшен антропоморфной фигуркой.

Сложным и нередко тщательно выполненным орнаментом украшено множество различных обломков костяных изделий, а также обломков кости и кусков бивня, явно не имевших утилитарного назначения. Орнаментом покрывали и целые бивни мамонта. Примером может служить известный бивень из Кирилловской стоянки в Киеве. В сложных узорах, искусно на нем выгравированных, исследователи обнаруживают сходство с птицами и даже черепахой. В один ряд с этим бивнем можно поставить орнаментированные куски бивня — «чуринги» из Елисеевичей (на реке Судоети в Брянской области) и Тимоновки близ Брянска. Столь же своеобразны и загадочны различные скульптурные изделия в виде сплюснутых шаров, веретенообразных и других фигур из Иркутской стоянки и Костенок.

Совершенно исключительны по художественному оформлению лопатка и две нижние челюсти мамонта с росписью красной краской, найденные в 1954—1956 годах в Мезине. Ровная внешняя поверхность лопатки почти сплошь покрыта зигзагообразными полосками; в верхней ее части видны остатки росписи меандром. Обе челюсти расписаны таким же линейным геометрическим узором в виде параллельных прямых и зигзагообразных полос.

Палеолитическая орнаментика в Европейской части СССР и в Сибири имела прямолинейно-геометрический характер. Это, преимущественно, прямые короткие полоски-насечки, ямки; иногда, как в Мальте и Бурети, полулунные углубления. Широко распространены были зигзагообразные линии, треугольные фигуры, углы, ромбы. Комбинируя и многократно повторяя простые орнаментальные мотивы, палеолитический художник создавал иногда неожиданно сложные орнаментальные композиции. Из простых косых линий образованы ромбические сетки на «чурингах» из Елисеевичей и на мотыгах из Борщева II. Из зигзагообразных линий, расположенных параллельными рядами, созданы орнаментальные поля и зоны на мотыжках из Костенок I. Из ломаных линий и треугольников сложились, наконец, и меандровые композиции, в которых орнаментальное искусство эпохи палеолита достигло наибольшей высоты. Так, резные меандры на костяных изделиях из Мезина и Мальты по богатству и правильности узора превосходят все, что было создано человеком эпохи палеолита в области орнаментального искусства.

Палеолитический орнамент, на первый взгляд, может показаться настолько простым и единообразным, настолько абстрактным, что в нем бесцельно было бы искать какой-либо смысл. Однако даже самые простые орнаментальные элементы, а тем более композиции их, имеют определенное содержание и нередко означают различные предметы, образы, идеи. Например, в простых волнистых и зигзагообразных узорах можно прочесть условное изображение воды или змеи. Это ясно видно на орнаментальной пластинке-бляхе из Мальты *(илл. 10, 11)*. На одной из ее сторон змеи переданы волнистыми линиями, на другой — змеи скручиваются в спирали-клубки.

Украшения и амулеты, имевшие, по-видимому, магический смысл, занимали важное место в жизни и в искусстве палеолитических людей. Кроме пышных причесок и шапок, они носили головные обручи, похожие на царские диадемы античного мира. Такая диадема найдена на лбу младенца, погребенного под полом одного из мальтинских жилищ. На шею младенца было надето богатое ожерелье из узорчатых бус, вырезанных из бивня мамонта. Ожерелье заканчивалось, как драгоценным кулоном, фигуркой искусно стилизованной летящей птички.

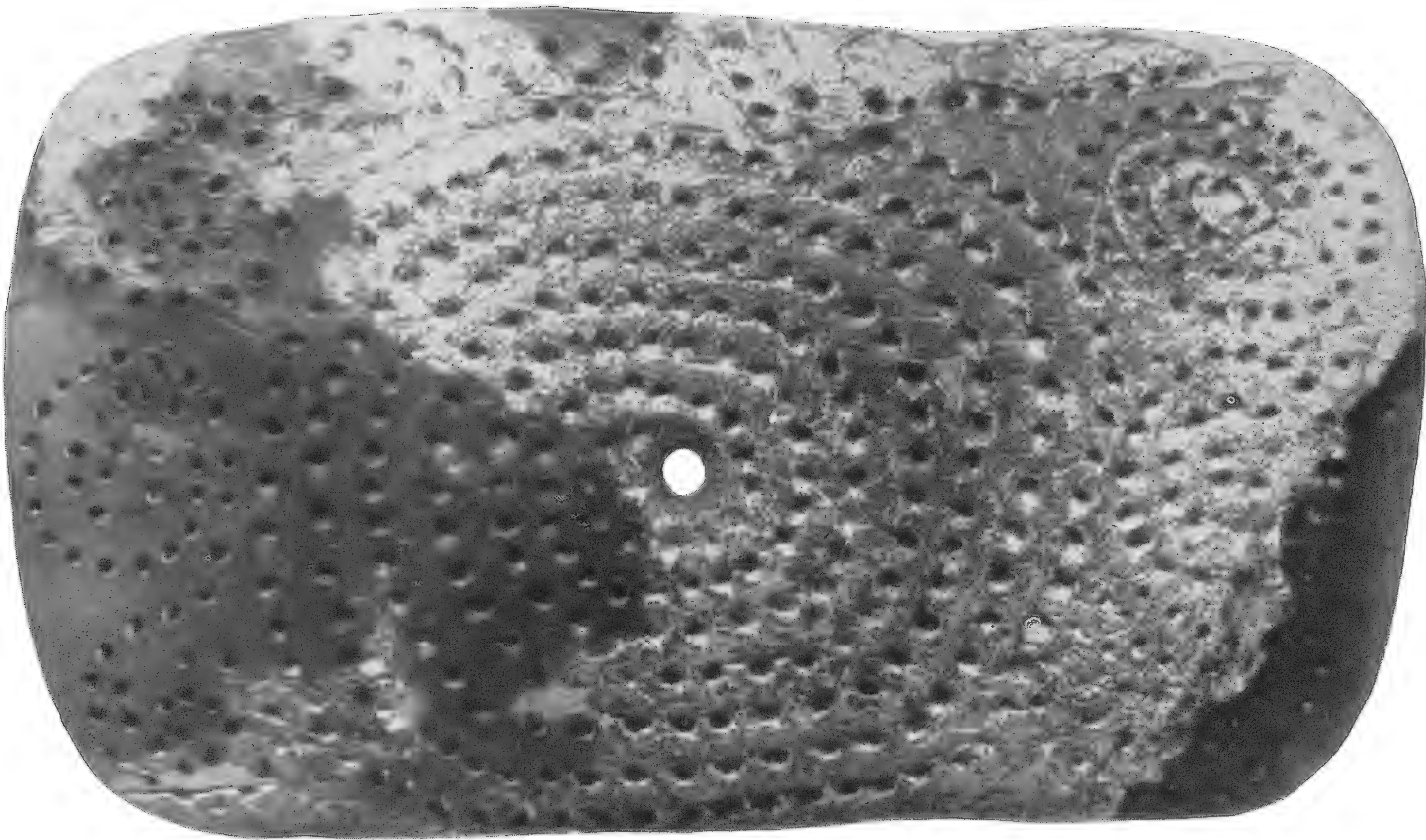
Во многих поселениях найдены и более простые украшения: диски с отверстиями, бусы, украшения из блестящих морских раковин, в том числе ископаемых, из зубов животных. Самыми популярными были клыки марала, привлекавшие людей каменного века своим блеском и белым цветом, и клыки хищников, которые, нужно думать, связаны были с магическими представлениями.

Материалом для украшений, на изготовление которых человек тратил немало усилий, кроме мамонтовой кости, служили разные цветные камни. В Мальте и Бурети из белого кальцита, до сих пор сохранившего свой блеск и прозрачность, делали бусы-пуговицы в виде брусков с желобком посередине для нанизывания. Для той же цели использовался и благородный зеленый змеевик. В Бурети уцелела настоящая мастерская, где подвергался обработке этот приятный по цвету и вязкий камень-самоцвет. В мастерской Бурети обнаружен даже миниатюрный диск с отверстием посередине, вырезанный из еще более редкого и ценного камня — зеленого саянского нефрита,— первый в мире образец этого минерала, использованный человеком как украшение. Такие же украшения найдены в Мальте.

По тонкости работы и богатству орнаментации выше всего стоят палеолитические браслеты — подлинные шедевры косторезного искусства, выполненные простыми орудиями.

Известный браслет из Мезина (находка 1912 года, см. *илл. 12*) имеет вид широкого тонкого обруча, наружная поверхность которого сплошь покрыта тончайшим меандровым узором, разделенным полосами параллельных зигзагов. Найденный в Мезине при раскопках 1954—1957 годов браслет представляет собой пять составных

10, 11. Бляха, орнаментированная из бивня мамонта. Мальта. Поздний палеолит.



тонких пластинок из мамонтового бивня. Наружная поверхность их украшена «елочным» узором, полосы которого расчленены меандрами-ромбами.

Одежда не только дополнялась бусами и браслетами, но, несомненно, и сама по себе представляла произведение искусства. Костюм людей палеолитической эпохи, по-видимому, был украшен аппликацией из кусочков разноцветного меха; с него свисали меховые жгуты-хвосты и причудливая бахрома.

Своеобразной областью декоративного искусства каменного века была татуировка, которой древний человек покрывал свое тело. О применении татуировки можно догадываться по узорам на некоторых палеолитических статуэтках, вызывающим в памяти татуировку различных народов.

Художественное творчество людей палеолита наиболее ярко и полно представлено произведениями пластики, наскальными рисунками и орнаментом. Но нельзя забывать и о других отраслях искусства, которые также имеют свои истоки, уходящие в глубину ледникового периода.

Сюда, в первую очередь, относятся зачатки архитектуры. Уже в конце среднего палеолита, как показали раскопки в Молодове на Днестре и в Ильской стоянке на Кубани, появились первые искусственные жилища из дерева, камня и костей больших животных. В верхнем палеолите слагались различные типы жилищ, возникали локальные строительные приемы и традиции. Различия обнаруживаются уже в плане жилищ. Одни племена строили круглые, небольшие изолированные жилища. Другие присоединяли их одно к другому по оси. Третьи сооружали квадратные или прямоугольные дома. Наконец, некоторые воздвигали огромные, овальные в плане постройки или ограды-коррали, окруженные со всех сторон пристройками-землянками и ямами-кладовками. Такие сооружения-гиганты, вероятно, принадлежавшие целому роду, могли вмещать десятки людей.

В зависимости от природных условий, в которых жили люди того времени, они использовали для своих жилищ различный материал. В Мальте и Бурети при сооружении некоторых домов были применены известняковые плиты. Некоторые племена широко использовали в качестве строительного материала кости мамонта и носорога. Так были построены, например, жилища обитателей Бурети. Основанием для такого жилища служило вырытое в лёссовой почве квадратное углубление, из которого туннелеобразный коридор вел к реке. По краям жилища и по бокам коридора были вертикально врыты трубчатые кости мамонта. Они служили фундаментом для деревянных столбов, на которые опиралась крыша. Последняя состояла, вероятно, из жердей, на которые сплошь настилались оленьи рога, переплетенные своими отростками. Посередине дома в земляной пол был врыт очаг. Кости гигантских животных, черепа мамонтов с бивнями были использованы и при строительстве круглого в плане дома, открытого в Мезине.

В эпоху палеолита зародились и такие виды искусств, в которых художественное творчество не было связано с материальным его воплощением, то есть танец, театральное действие, песня и музыка. Зачатки музыки документированы замечательной находкой палеолитической флейты из просверленного рога северного оленя на поселении Молодова на Днестре, в четвертом культурном слое, на глубине 2,2 метра.

Рассматривая произведения первых скульпторов и живописцев нашей планеты, нельзя обойти вопрос о месте, принадлежащем им во всемирной истории искусства.

Некоторые ученые развивали взгляды, сущность которых сводится к утверждению изначальности существования искусства и чувства прекрасного у человека как выражения абсолютной идеи, абсолютного духа. Сторонники идеалистической концепции стремились обнаружить в палеолите «чистое», «незаинтересованное искусство», созданное гением «избранной» расы — кроманьонцев, или, как их называют, «палеолитических греков».

С другой стороны, ученые, стоявшие на позициях вульгарного материализма, не могли понять качественную специфику древнейшего искусства как общественного явления и пытались свести его на уровень биологических явлений. Они утверждали, что эстетическое чувство у человека имеет врожденный биологический, а не социальный характер, и что в этом отношении нет принципиального различия между человеком и животным.

Существуют разные взгляды и на содержание палеолитического искусства и на его роль в общественной жизни эпохи палеолита. Одни ученые полагают, что искусство рождено магией. Другие, напротив, считают его абсолютно свободным от каких бы то ни было влияний магии.

Все эти точки зрения односторонни и во многом неправильны. Приверженцы их игнорируют сложность и диалектичность развития искусства палеолита, его роль в познании и освоении мира человеком. В действительности искусство палеолита возникло на основе развития труда. Оно было вызвано к жизни общественными потребностями человека и развивалось вместе с ними и на их основе. Об этом свидетельствует и особое значение звериных сюжетов в палеолитическом искусстве, объясняющееся ролью зверя в жизни древних охотников, в их экономике и бытовом укладе.

Убить зверя и съесть его — было основной заботой палеолитического человека, так как редкие моменты изобилия пищи чередовались у него с долгими днями, неделями, а иногда и месяцами голодной жизни.

Скульптурные и наскальные изображения животных эпохи палеолита были связаны в своем происхождении с магическими действиями первобытных охотников. При этом элементы магического ритуала сочетались, возможно, с практической подготовкой к охоте, с предварительной тренировкой ее участников.

Представления, связанные с магическими ритуалами, однако, вовсе не ограничивались только одной целью — околдовать, привлечь зверя и убить его. Как бы ни был еще беспомощен и наивен палеолитический человек, он думал не только о сегодняшнем, но и о завтрашнем дне, старался заглянуть вперед, в будущее. Своеобразным выражением этой заботы являются вещественные следы культа плодородия.

С изображениями зверей могли быть связаны не только магические воззрения и обряды, но и тотемические легенды, в основе которых лежат идеи родства человеческих общин с животными, мифы о предках-животных. Такие мифы о дружественных взаимоотношениях зверей и людей (так называемый «звериный эпос») переносят на мир животных отношения, слагавшиеся в родовой общине, и являются их фантастическим отражением.

Неразрывно связанным с общественной жизнью и хозяйством, фантастически преломленным в мировоззрении первобытного человека, в его мифах и верованиях,

был и образ женщины в искусстве палеолита. Об особом значении женских изображений для палеолитического человека свидетельствуют условия, в которых они обнаруживаются при раскопках древних поселений. Статуэтки женщин иногда бывают заботливо уложены в специальные ямки-кладовки и прикрыты костями или плитками из камня. Но чаще всего их находят около очагов.

Отверстия в ногах женских статуэток из Бурети и Мальты указывают на то, что владельцы носили их на себе, как амулеты, хотя подвешивали их несколько неожиданным для нас образом — вверх ногами.

Отмечены случаи, когда статуэтки находили как будто намеренно разбитыми. П. П. Ефименко полагал, что они были преднамеренно «осквернены» врагами обитаталей древнего поселения, желавшими таким образом причинить своим противникам как можно больше зла.

Во всяком случае несомненно, что статуэтки женщин были культовыми предметами, талисманами и святыней палеолитических поселений.

Уяснению связанных с этими статуэтками представлений людей древнейшей эпохи в какой-то мере помогают материалы современной этнографии, характеризующие быт и духовную культуру северных племен. Образ жизни обитателей Севера, обусловленный суровой природой и охотничьим хозяйством, обнаруживает наибольшее сходство с бытовым укладом верхнепалеолитических охотников приледниковых областей Европы и Азии. Реконструкция быта народов глубокой древности по этнографическим материалам, конечно, не может быть абсолютно точной, так как наука не знает ни одного народа, находящегося на уровне развития палеолитического человека. Но все же такая реконструкция — единственная возможность детально представить себе быт и культуру людей первобытного общества.

В религиозных верованиях некоторых арктических народов еще в XIX веке сохранялось в виде пережитков многое из того, что помогает понять мировоззрение палеолитического человека и идейное содержание его искусства. В эскимосских поселениях часто встречались женские фигурки из дерева и кости, поражающие своим сходством с палеолитическими. На острове Пунук обнаружена была, например, статуэтка из бивня моржа, которая так же, как и палеолитические фигурки, реалистично передает облик пожилой женщины.

У эскимосов такие фигурки нередко изображали конкретных людей, находившихся в длительном отсутствии. Статуэткам приписывали свойства и способности этих людей, а также магическую силу привлекать животных к охотнику. Эскимосские женщины при длительной отлучке мужа изготовляли изображавшую его фигурку, которую они затем кормили, одевали и раздевали, укладывали спать; словом, всячески заботились о ней, как о живом существе. Антропоморфные изображения изготовляли и в случае смерти человека, чтобы вселить в них душу умершего. В таких фигурках делали углубление, куда вкладывали волосы покойного, являвшиеся, по представлениям эскимосов, вместилищем души.

Характерно, что, подобно палеолитическим статуэткам, эскимосские куклы в подавляющем большинстве изображали лиц женского пола. Но заключенная в кукле душа не обязательно должна была вернуться в мир живых в виде женщины. По верованиям эскимосов, женщина могла иногда возродиться к новой жизни мужчиной, а мужчина — женщиной.

Представления эскимосов, связанные с «куклами», изображающими женщин, очень архаичны. Здесь нет еще ни настоящих идолов, ни даже подлинного культа и почитания мертвых. В них с большой наглядностью отражена древняя идеология людей материнского рода на первых этапах его развития. Можно предположить поэтому, что изображения женщин имели в эпоху палеолита магическое значение и служили фетишем для продолжения рода.

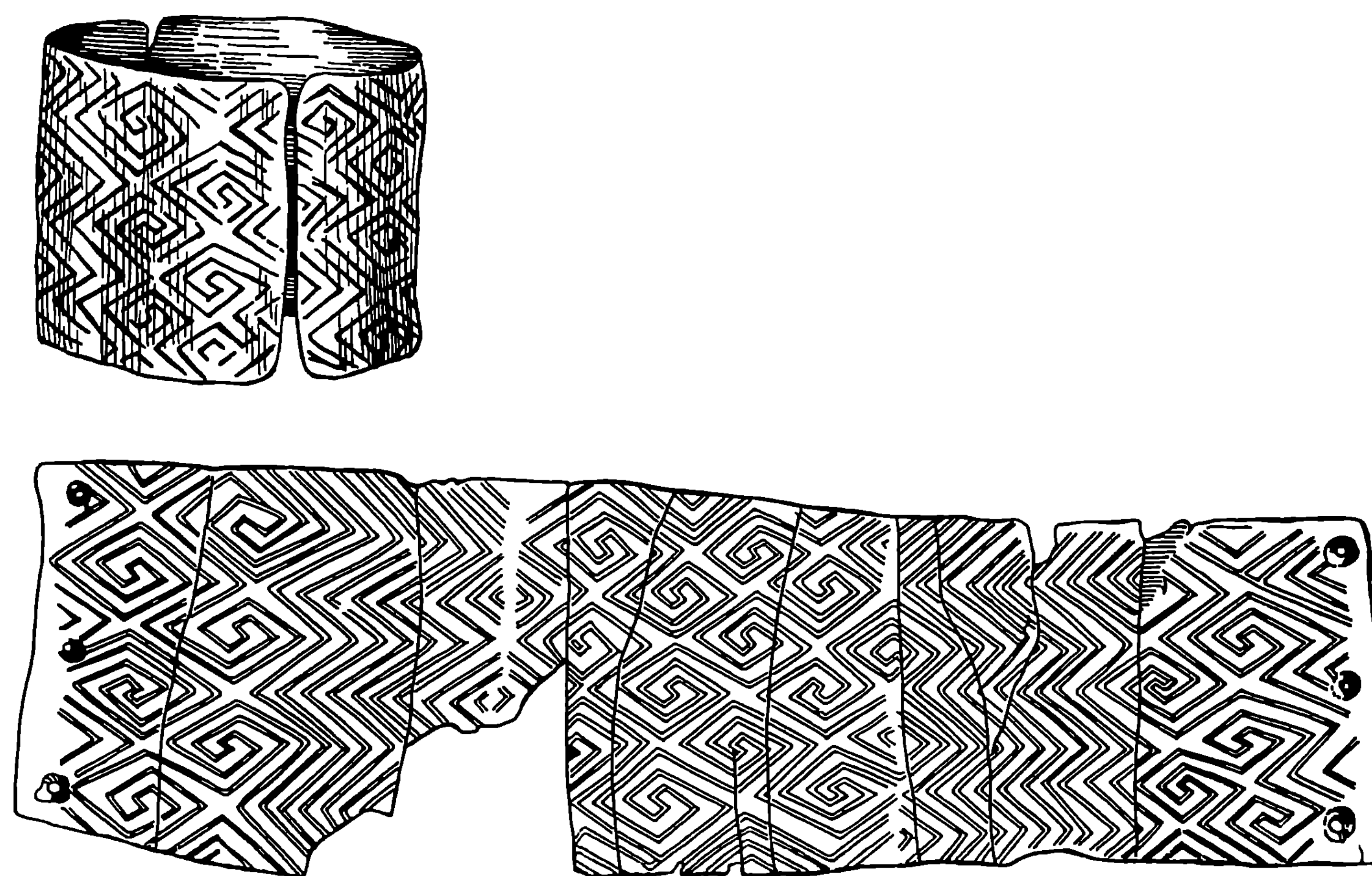
О том, что в основе идей, вызвавших к жизни палеолитические изображения женщин, были представления о женщине-прародительнице, связанные с культом плодородия и материнского начала, можно судить и по общему облику фигурок. В большинстве они передают один и тот же тип женщины-матери, выражают идею материнства.

Эта идея с предельной лаконичностью передается и в так называемых «медальонах», то есть кусках мергеля, на которых вырезан, примитивно, но совершенно ясно, знак женского начала. В таких медальонах, встреченных в Костенках I и в некоторых палеолитических поселениях Франции, нет никакой эротики. В них рельефно выступают древнейший культ плодородия, забота о продолжении рода, о росте и процветании первобытной общины.

Культ женщины-матери тесно переплетался с охотничьим культом. Это объясняется тем, что в древнейшие периоды истории человечества, в нижнепалеолитическую эпоху, женщина участвовала в коллективной охоте наравне с мужчиной. В эпоху верхнего палеолита это участие сохранилось в представлениях людей и в обрядах как пережиток. О важной роли женщины в охоте свидетельствуют охотничьи сцены в мезолитических наскальных росписях Кобыстана.

Как показывают наблюдения этнографов, первобытные охотники верили в своего рода магическое «разделение труда» между мужчинами, убивающими зверей, и женщинами, которые своим колдовством «привлекают» животных под удары охотников. Об этом свидетельствуют легенды и мифы, сохранявшиеся у охотничьих племен в XIX веке.

В чем заключалась основа волшебной силы, которая, по мнению первобытных охотников, влекла зверей на-



12. Браслет из бивня мамонта с меандровым орнаментом. Мезино. Поздний палеолит.

встречу гибели? Согласно мифам охотничьих племен, звери-оборотни и люди могли вступать в сексуальное общение. Женщины привлекали к себе животных самцов, а мужчины — самок. На той же основе вырабатывались и более сложные представления о мифической женщине — владычице и матери зверей. Вступая в связь с ней, охотник получал в награду охотничье счастье — удачу и возможность убить зверя. Отсюда произошли поздние тотемистические мифы о браке зверя и женщины, в результате которого рождается герой-полубог, а вместе с тем — и предок рода. Из этих мифов, в свою очередь, развился мировой фольклорный сюжет о невинно гонимых божественных героях-беглецах. Полубог-животное становится затем у земледельческих племен антропоморфным страдающим божеством.

Мифологические представления палеолитических людей о женщине и женском начале были, возможно, еще шире. У тех же эскимосов существовал древний культ стихий природы, олицетворявший наиболее важные, с их точки зрения, силы природы в образах могущественных духов женского пола — «владычиц». Морская стихия, с которой главным образом было связано благосостояние эскимосов, живших охотой на моржей и тюленей, нашла олицетворение в безобразной старой женщине-моржихе Седне, хозяйке моря и всех его обитателей. От воли Седны зависели жизнь и смерть эскимосского племени. Землей столь же полновластно распоряжалась Пинга — хозяйка оленей и всех четвероногих обитателей суши. В воздухе властвовали Халла и Ассияк — повелительницы ветра, грома и молнии. Так же, видимо, и палеолитический человек подчинял власти созданных его собственной фантазией мифических женских существ весь окружающий мир и стихийные силы природы. Господство образа женщины и второстепенная роль, которая в искусстве принадлежала образу мужчины, своеобразно отразили идеологию первобытных охотников Европы и Азии.

В искусстве палеолита нашли выражение древнейшие мифы и первобытная магия, составлявшие основу первобытной религии. И все же было бы неверно выводить это искусство лишь из магической практики и религиозных идей и тем ограничивать его сущность. Первобытное искусство не было рождено ни магией, ни религией, по самой сути своей противоположными свободной творческой фантазии художников, черпавших творческие импульсы в окружающей действительности.

Палеолитическое искусство было прежде всего формой познавательной деятельности человека, направленной на активное освоение окружающего мира, на борьбу человека за существование. Прямым выражением этой творческой силы является поражающий нас реализм пещерных росписей и скульптуры людей ледниковой эпохи. В этих произведениях отразился жизненный опыт первобытных охотников, сказались их трудовые достижения, острое восприятие мира и, в первую очередь, жизненно важное для охотников знание мира зверей.

Все это, вместе взятое, стало предпосылкой для перехода от простой и обычной деятельности производственной к новой, качественно иной по содержанию и характеру — к художественной деятельности, к искусству.

Конечно, на развитии искусства в эту начальную эпоху отрицательно сказывался низкий уровень производительных сил и общественных отношений. Искусство на младенческой ступени своего существования было еще очень далеко от той стадии, когда оно выделяется в особую сферу общественной жизни. Оно было непосредственно связано с практикой человеческих коллективов и неотделимо от нее. Не существовало, разумеется, и профессиональных художников. Специализации художественного труда еще не было. Но несомненно, что уже наличествовало, хотя бы в зародыше, то специфическое качество, которое отличает художественную деятельность от всякой другой и дает ей право именоваться искусством.

Первобытное искусство следовало в своем развитии определенным эстетическим нормам, подчинялось особым законам красоты. Поэтому история художественной деятельности первобытного человечества — это прежде всего история возникновения и развития эстетического начала в его сознании и творчестве.

Эстетические нормы, разумеется, не существовали извечно. Они возникали и развивались в ходе развития труда, общества и человека. В процессе развития труда и конкретно-чувственного познания действительности древний человек все глубже и полнее осознавал целесообразность и красоту форм природы. Он осознавал также красоту своих собственных произведений, начиная с орудий труда. На этой основе у него возникло и с течением времени становилось все богаче и ярче чувство прекрасного, отраженное в наивных, но подлинно художественных произведениях палеолитических мастеров.

Другая черта древнейшего искусства заключается в том, что, в отличие от искусства в классовом обществе, оно пронизывало всю жизнь человека и полностью принадлежало всей первобытной общине, а не господствующей верхушке общества, как это произошло впоследствии. Первобытное искусство появилось именно потому, что оно было жизненно необходимо человеку и обществу, в котором он жил,— первобытной родовой общине.

Древнейшее искусство позволило человеку полнее и глубже понять окружающую действительность. Оно отражало своими специфическими средствами все основное, чем жила первобытная община. Оно сплачивало и объединяло ее членов. Оно обогащало их духовно, все выше поднимая человека над миром животных, из которого он вышел.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ ЭПОХИ НЕОЛИТА И БРОНЗОВОГО ВЕКА

В VI—II тысячелетиях до н. э. Средняя Азия разделялась на две большие культурно-исторические области. Они различались по хозяйственному укладу, по культурным традициям, историческим связям, а возможно, и в этническом отношении. Это сказывалось и на развитии искусства племен и народов, населявших в ту пору территорию Средней Азии.

Весь юго-запад — южная часть современной Туркменской ССР — был заселен племенами оседлых земледельцев и скотоводов. Они рано стали пользоваться

металлическими орудиями, применять искусственное орошение, возводить прочные глинобитные жилища. С севера к территории оседлых племен примыкала обширная область, сравнительно редко заселенная племенами охотников, рыболовов и собирателей. Здесь долгое время господствовали каменные орудия, а жилищами служили шалаши и землянки. Ограниченность хозяйственной базы не способствовала интенсивному росту культуры. Лишь во II тысячелетии до н. э. картина неравномерного развития отдельных районов Средней Азии начала постепенно сглаживаться: охотники и рыболовы Севера, не без влияния своих южных соседей, переходили к скотоводству и земледелию, а каменные орудия и оружие сменились металлическими.

В истории искусства эти особенности исторического развития Средней Азии отразились самым прямым и непосредственным образом. В течение долгого времени именно земледельческие оазисы юга были центрами, где творческая энергия древних племен проявлялась особенно ярко и плодотворно.

Проведенные еще в начале XX века раскопки поселений у станции Анау, и особенно раскопки советскими археологами памятников Намазга-тепе, Кара-тепе, Геоксюр, Алтын-тепе и др., доставили немало образцов яркого и по-своему совершенного искусства.

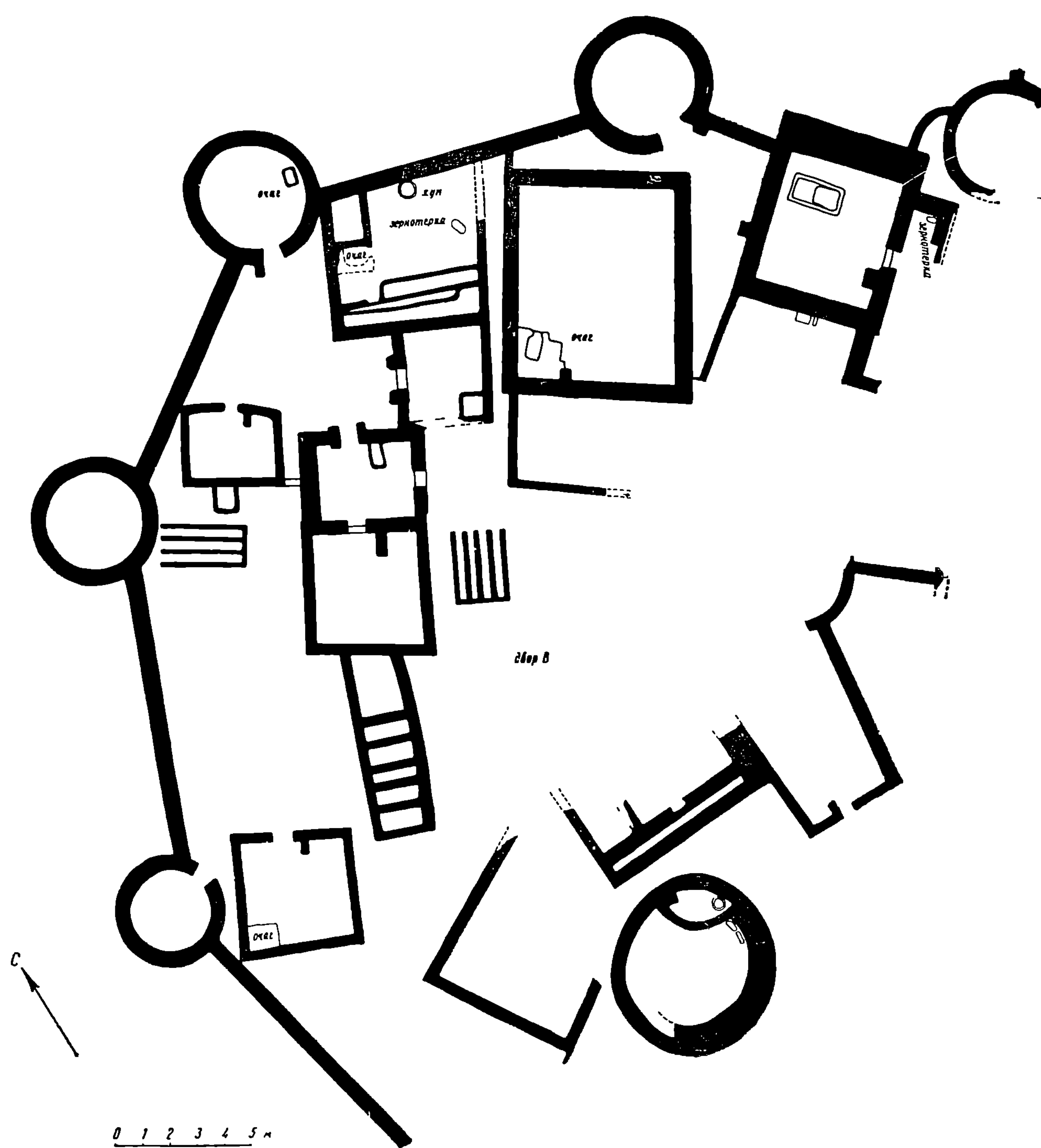
Земледельческие племена, создавшие эти произведения, не образовали замкнутого района, обособленного от соседних. Их культура и искусство были во многом близки культуре и искусству древних земледельцев, чьи поселения широким поясом протянулись от Балканского полуострова до Инда, примыкая к городским цивилизациям Древнего Востока. Элам и Шумер, Египет и великая индийская цивилизация Мохенджо-Даро и Хараппы находились в тесном и непрерывном контакте с окружавшим их огромным миром «варварских» племен и народов. Среди массы раннеземледельческих племен южнотуркменистанская группа образует особый и самостоятельный центр, что, в частности, хорошо прослеживается и по памятникам искусства. Вместе с тем, можно отметить культурные связи древних обитателей Южной Туркмении с их современниками, жившими в Иране, Афганистане и Северной Индии.

Разработанная за последние годы историко-археологическая периодизация позволяет наметить линию постепенной эволюции искусства раннеземледельческих племен юго-запада Средней Азии.

У северных предгорий Копет-Дага в низовьях небольших речек и ручьев расположены памятники древнейшей в СССР земледельческой культуры, относящейся к VI тысячелетию до н. э. Эта культура, получившая название джейтунской, еще полностью принадлежит к поре неолита, но развитие земледелия, а вместе с ним и оседлости наложило на нее характерный отпечаток. Здесь мы уже находим в зародыше все особенности культуры и искусства, свойственные земледельческим общинам юго-запада Средней Азии.

С развитием поливного земледелия пришла и прочная оседлость, а с ней — глинобитные или сырцовые постройки, доныне сохраняющие в Средней Азии большое значение. Дома возводили из глиняных блоков, длиной 60—70 и толщиной 20—25 сантиметров. Поселение состояло из однокомнатных жилых домов и примыкавших к ним мелких хозяйственных построек и двориков. Все жилые дома были построены по одинаковому плану, занимая площадь в 20—30 квадратных метров. Перекрытия, как можно судить, были плоские, балочные, видимо, обмазанные сверху глиной. Пол домов покрывала толстая известковая обмазка. Около одной из стен находился большой прямоугольный очаг. Напротив очага к стене пристраивали выступ с неглубокой нишкой, расположенной на высоте полуметра от пола. Этому выступу и нишке придавалось какое-то особое значение. Как правило, они окрашены красной или черной краской; в одном случае сохранились следы полихромной росписи.

Возможно, в нишку, озаренную отблесками очага, помещали терракотовые фигурки людей и животных, предназначавшиеся для магических целей. Эти фигурки, столь характерные для раннеземледельческих культур, уже в довольно больших количествах изготовлялись представителями джейтунской культуры. Так, найдена была часть обобщенно исполненной терракотовой женской статуэтки. Почти во всех глиняных фигурках животных, в большинстве оставшихся необожженными, имеются отверстия, сделанные заостренными палочками. Древние охотники Средней Азии, отправлявшиеся на трудный и опасный промысел, так же, как первобытные люди Центральной России и Сибири, полагали, что, совершив определенные обряды и заклинания над изображением того или иного животного, они добьются удачи. Глиняной фигурке старались по возможности придать черты сходства то с горным козлом, то с быстроногим джейраном, то с куланом. Изготовлял такие статуэтки каждый охотник и, по-видимому, неоднократно. Лепка статуэток и совершение над ними магических обрядов являлись в сознании охотников частью самого трудового процесса охоты, ее необходимой первой стадией. Поэтому фигурки носят следы поспешности в изготовлении и обычно схематичны.



13. Поселение с обводной стеной в Муллали-тепе. **Вторая половина** IV тыс. до н. э. План.

Наряду с мелкой скульптурой в пору джейтунской культуры зарождалась роспись на сосудах. Первоначально она носила крайне примитивный характер: преобладал рисунок из вертикальных волнистых линий, либо своеобразный скобчатый рисунок, возможно, подражавший внешнему виду плетеных корзин.

В V тысячелетии до н. э. южнотуркменистанские земледельческие племена начали употреблять медные орудия, получившие со временем весьма широкое распространение. Этот период известен под названием энеолитического, или медно-каменного. Материалы, характеризующие этот период, происходят из раскопок Анау, Кара-тепе и Намазга-тепе. В пору раннего энеолита (в Южной Туркмении — V — первой половине IV тысячелетия до н. э.) значительно улучшилось хозяйство древних племен. Они широко расселялись по предгорной равнине Копет-Дага, достигая на востоке дельты Теджена.

Подъем сказался и во всех областях культуры. Значительный шаг вперед сделало строительное искусство. Повсеместно в употребление вошел сырцовый кирпич, изготовлявшийся сначала вручную, а затем в специальных формах. Прямоугольный его формат при соотношении сторон 1 : 2 (46×23×11 сантиметров) позволял легко выполнять перевязку при кладке стен. В известной мере сохранились традиции однокомнатных домов джейтунского типа, но уже можно отметить попытки построить и более крупные, многокомнатные дома. Стены некоторых из них часто покрывали внутри многокрасочной росписью. Употреблялась красная, черная и желтая краска. Иногда встречается инкрустация белым гипсом. Стенные росписи периода раннего энеолита, яркие по колориту, во многом напоминают ранние образцы стенописи неолита Южной Турции (Чатал-Гуюк). Узор образован простыми геометрическими фигурами — ромбами, квадратами, удлиненными треугольниками, повторяющимися в спокойном ритме.

Среди памятников мелкой терракотовой скульптуры в пору раннего энеолита заметное место занимают женские статуэтки. Наиболее ранние из них изображали стоящих женщин с изящной талией, подчеркнутой стеатопигией, и полной, отвисшей грудью. Широкое распространение подобных статуэток было вызвано религиозными представлениями древних земледельцев. Образ женщины-матери-прародительницы приобрел большое значение у охотников эпохи палеолита. У племен, перешедших к земледелию, слагался сложный комплекс первобытно-космических представлений; важную роль играл культ матери-земли, всеобщего плодородия, воплощавшийся в образе богини-матери.

Один из основных принципов первобытной магии состоял в том, что часть заменяет целое. Поэтому древние скульпторы подчеркивали лишь главные признаки плодовитой женщины. Прекрасной иллюстрацией этого может служить статуэтка, найденная в поселении Ялангач-тепе около Теджена *(илл. 14)*. Маленькая, обобщенно трактованная головка контрастирует с пышными формами тела. Руки не изображены совсем, зато полная грудь вылеплена с особенной тщательностью. На широких бедрах краской нанесены круги, видимо, символизирующие солнце. Это заставляет вспомнить весьма распространенное у ранних земледельцев представление о солнечном божестве, оплодотворяющем землю своими лучами.

Роспись на посуде раннего энеолита значительно сложнее рисунков на джейтунской керамике. Примитивные линейные узоры сменяются четкими, напоминающими стенные росписи композициями, основанными на повторении простых геометрических и растительных фигур. Излюбленными мотивами стали ряды треугольников, шахматная сетка, пересекающиеся полосы, ветви растений. Иногда встречаются изображения козлов, подчиненные общему линейно-контурному характеру орнамента. Рисунок наносился темно-коричневой краской на зеленовато-белый или красный фон.

Во второй половине IV и начале III тысячелетия до н. э. в раннеземледельческих общинах на юго-западе Средней Азии все в большем количестве изготовляли орудия и оружие из меди; появились крупные поселения, ставшие центрами древних оазисов.

Можно проследить разнообразные связи с культурой и искусством соседних племен, населявших территории нынешних Ирана и Афганистана, а также, уже в опосредствованной форме, с более отдаленными цивилизациями Шумера и Элама.

Для поры позднего энеолита можно говорить не только об успехах в строительстве отдельных домов, но и о зачатках архитектурной организации поселения в целом. Например, в центре поселения Кара-тепе находился большой незастроенный участок — своеобразная площадь, на которую выходили улочки, разделявшие большие дома. Дома эти состояли из нескольких крупных жилых помещений и многочисленных мелких каморок и отсеков, игравших роль складов и подсобных хозяйственных помещений. Иногда помещения группировались вокруг небольших внутренних двориков, игравших, вероятно, немаловажную роль в освещении дома. Здесь находился и очаг. Можно считать, что каждый такой дом был жилищем большой семейной общины. Подобная планировка поселения из больших домов-кварталов отмечена и в Геоксюре.

Наряду с крупными родовыми поселками существовали и небольшие селения, где жили, видимо, одна или две большесемейные общины. Центром такого селения был прямоугольный дом, служивший, надо полагать, одновременно и святилищем и местом общинных собраний. В нем находился прямоугольный очаг-жертвенник; стены его были украшены магическими налепами. Рядом со святилищем помещались жилые и хозяйственные строения. Весь поселок обводили стеной из сырцового кирпича, имевшей в толщину около полуметра. В эту стену были включены круглые в плане постройки, которые имели очаги и были, по-видимому, жилыми; впрочем, не исключено, что их могли использовать и как примитивные башни *(илл. 13)*.

Заметный прогресс наблюдался в строительной технике. Хотя большинство помещений имело плоские балочные перекрытия, древним строителям был уже известен ложный свод. Такими ложными сводами из сырцового кирпича перекрыты небольшие овальные в плане погребальные камеры, обнаруженные в поселении Геоксюр. Возможно, что в Южную Туркмению техника возведения ложного свода проникла из Элама и Месопотамии, где сводчатые конструкции рано получили широкое распространение (Мусиан, Тепе-Гавра и др.).

Как и в пору раннего энеолита, наиболее распространенным видом терракотовой скульптуры оставались небольшие статуэтки женщин, свидетельствующие о со-

хранении культа богини-матери *(илл. 16)*. Но стоящие фигурки теперь полностью сменились сидящими или полусидящими. При этом внимание мастера обращено преимущественно на моделировку нижней части тела с изящной плавной линией бедер. Верхняя часть трактуется схематично. Нередко отсутствуют не только руки и грудь, но даже голова. Впрочем, иногда образ женского божества получает точные атрибуты; на шее изображается ожерелье, на голове — небольшая шапочка или различные виды причесок.

Особенно характерны для этого периода женские статуэтки с широкими прямоугольными плечами и опущенными короткими руками. Многочисленные овальные налепы на туловище, возможно, подчеркивают женское начало божества в символах «многогрудия». В одном случае у груди женщины помещен ребенок. Эти фигурки по ряду признаков близки к женским статуэткам Южной Месопотамии и Элама IV тысячелетия до н. э., что, по-видимому, свидетельствует о древних культурных связях обитателей юго-запада Средней Азии с эламской и протошумерской цивилизациями.

Судя по отдельным находкам, в ту пору существовали и более крупные скульптуры из камня. Можно полагать, что помещались они в родовых святилищах. Но в целом виде такие статуи до нас не дошли.

Помимо женских статуэток периода позднего энеолита, известно значительное число терракотовых или, реже, каменных фигурок мужчин *(илл. 15)*, а также животных. Терракотовые фигурки быков, козлов, баранов и, видимо, лошадей иногда раскрашены, но в большинстве лишены окраски и весьма схематичны. Исключение составляют отдельные образцы, выполненные с большой экспрессией. Среди прочих находок выделяется статуэтка быка из белого мрамора, найденная в Кара-тепе *(илл. 17)*. Неуклюжие тяжелые пропорции говорят о неумелом обращении с этим трудным для обработки материалом.

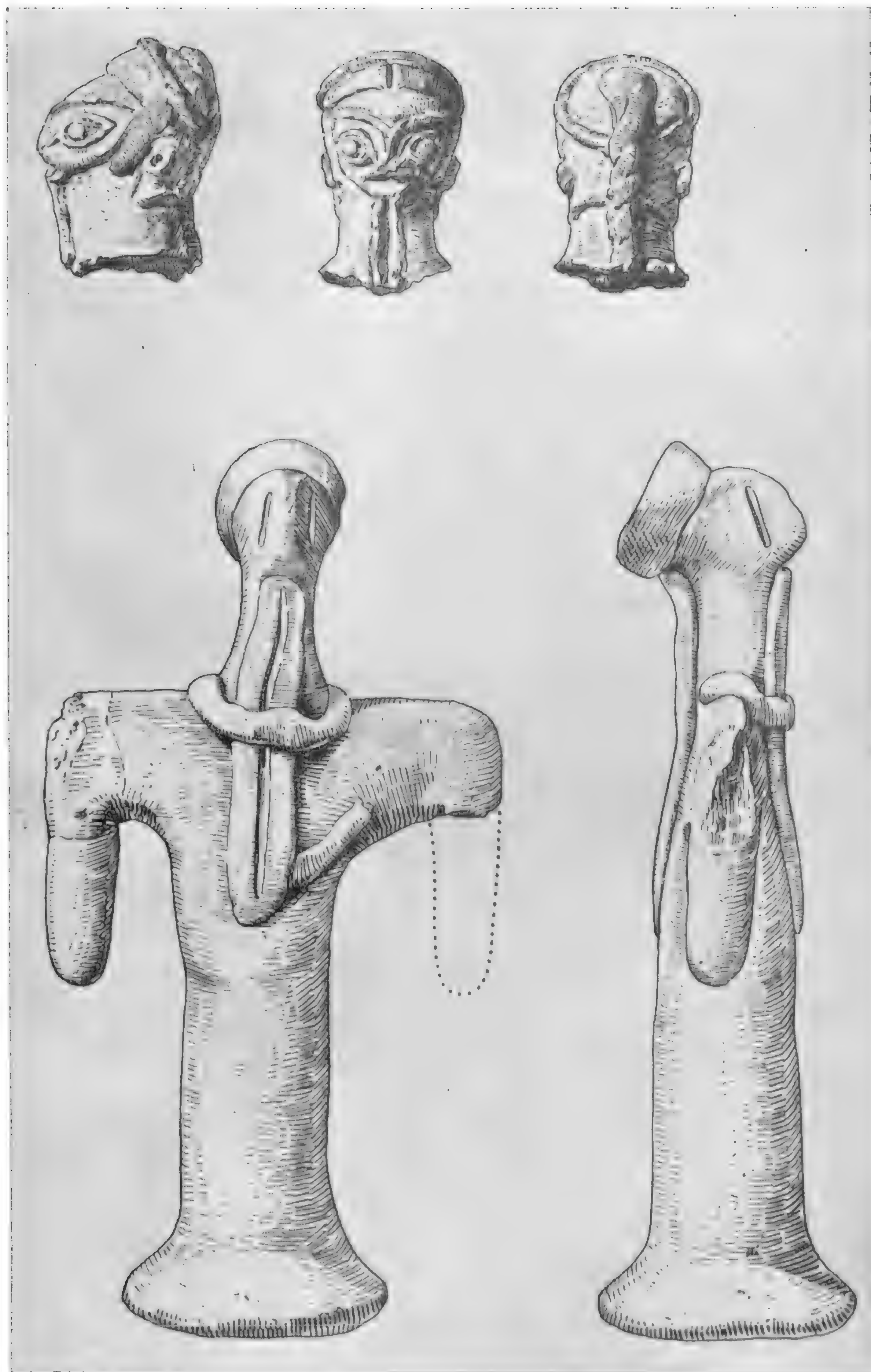
Схематичные и обычно предельно обобщенные терракотовые статуэтки сидящих мужчин с торчащей вперед лопатообразной бородой встречаются значительно реже, чем изящные женские фигурки. Тем больший интерес представляют две терракотовые головки, отмеченные индивидуальностью исполнения. Одна из них изображает воина в шлеме с наушниками и плетеной косой, спадающей на затылок с верхушки шлема; узкая борода расчесана на две пряди. Другая головка передает безбородое горбоносое лицо со смелым разлетом бровей, прорисованных, так же как шапочка (или остриженные волосы), темно-коричневой краской. Обе головки выполнены твердой умелой рукой; в исполнении чувствуется давняя и устойчивая традиция.

Представление об общем облике мужских статуэток, с прямыми плечами и длинной ниспадающей одеждой, дает фигурка, найденная там же — в Кара-тепе. По статичной позе стоящей фигуры, по характерному горбоносому профилю и ряду деталей (коса, борода) эти статуэтки сближаются с произведениями шумерского и эламского искусства.

В пору позднего энеолита при сохранении геометрического характера орнамента на глиняных сосудах рисунок приобрел более дробный и измельченный характер. Крупные и массивные треугольники сменились мелкими ромбами, треугольниками, прямоугольниками, заполненными штриховым и сетчатым рисунком. Иногда



14. Женская статуэтка из Ялангач-тепе. Ангобированная глина. Середина IV тыс. до н. э.



15. Мужские статуэтки из Қара-тепе. Глина. III тыс. до н. э.



16. Женская статуэтка из Қара-тепе. Глина. III тыс. до н. э.

темно-коричневая роспись, типичная для более раннего времени, дополняется линиями темно-красного цвета. Эти полихромные узоры придавали сосудам особенно нарядный вид.

С расселением земледельческих племен по территории Южной Туркмении определилось своеобразие культуры отдельных районов. Можно говорить о существовании в конце IV — начале III тысячелетия до н. э. двух школ росписи посуды, связанных с этническими различиями племен.

Для искусства центрального и западного районов прикопетдагской равнины характерен стиль, который по наиболее изученному памятнику можно назвать каратепинским. Его отличительные черты: монохромная роспись на сосудах и широкое распространение зооморфных мотивов в орнаментации. Темно-коричневая роспись на зеленовато-белом фоне создает мягкую красочную гамму. Четкий рисунок широким фризом охватывает сосуд, что приводит к многократному повторению в орнаментации одних и тех же элементов. Геометрический орнамент отличается значительной дробностью и измельченностью. Применяются мотивы крестов, полукрестов, пиловидных линий и т. п. Древние художники Қара-тепе достигли большого мастерства в построении геометрических схем орнамента, повторяющегося на плоскости сосуда *(илл. 20, 21)*.

Показательно для кара-тепинского стиля широкое распространение в росписи керамики изображений животных *(илл. 18)*. Это козлы, птицы, орлы в геральдической позе, условные пятнистые животные, соответствующие барсам в росписи на посуде соседнего Ирана (Тепе-Гисар, Тепе-Сиалк) и, наконец, стадо скота, условность изображений которого подчеркивается пятнистой окраской. Иногда рядом с птицами изображен солнечный диск с зубчатым краем, передающим лучистое сияние. Обычно животные образуют фриз монотонного раппорта. Но существовали и композиции, где на одном фризе размещены группы животных.

Распространенный обычай рисовать на сосудах животных, преимущественно диких, в то время как охота играла уже ничтожную роль в жизни древних земледельцев, был тесно связан с сохранением тотемистических представлений.

Особенно характерно изображение горного козла, повсеместно встречающееся на обширной территории Древнего Востока. Видимо, это животное особенно почиталось у древних племен. Именно изображение козла чаще всего встречается на расписной керамике не только в Южной Туркмении, но и в других районах Ближнего

Востока. Позднее этот образ играл большую роль в мифологии и религии Шумера и Элама.

Наконец, на кара-тепинской керамике встречаются и многофигурные композиции с изображением людей, дошедшие до нас, к сожалению, лишь в незначительных фрагментах. На одном из них мы видим две человеческие фигуры, стоящие лицом друг к другу. Между ними помещена небольшая угловатая фигурка, в которой нетрудно узнать женскую статуэтку в ее обычной сидячей позе. Статуэтка изображена в классической древневосточной манере: голова ее повернута в профиль, тогда как плечи даны фронтально. Такая манера отмечена в росписи керамических сосудов Ирана и Месопотамии в IV тысячелетии до н. э. Кара-тепинский фрагмент — вероятно, сценка ритуального поклонения — свидетельствует о том, что этот художественный прием типичен и для творчества древних земледельцев юго-запада Средней Азии.

Резко отличен от кара-тепинского геоксюрский стиль расписной посуды, изготовлявшейся в поселениях нижнего течения Теджена и в соседних районах *(илл. 19)*. Характерные особенности этого стиля: двухцветность рисунка и крестообразные фигуры, образующие в различных сочетаниях сложный геометрический орнамент *(илл. 23)*. В ряде случаев такие композиции фризов на керамических сосудах, видимо, испытали влияние ткацких изделий, украшенных вышивкой и аппликацией.

Сочетание красной и черной росписи с желтоватым цветом фона делает полихромные сосуды геоксюрского стиля особенно яркими и выразительными. Как в кара-тепинской керамике, в орнаментации этих сосудов преобладает фризовое расположение узора. Изредка встречающиеся изображения животных также приобретают геометрические очертания и удачно вкомпонованы в общий геометрический узор.

Как уже отмечалось, южнотуркменистанские племена образуют вполне самостоятельный культурный центр в обширном массиве раннеземледельческих племен. Это особенно заметно при рассмотрении памятников искусства. Геометрические орнаменты южнотуркменской керамики оказали сильное воздействие на роспись посуды в поселениях северо-западной Индии.

В то время, когда в Южной Туркмении наблюдается расцвет энеолитических культур, на севере Средней Азии, в районе Хорезма, развивалась неолитическая кельтеминарская культура. Носители ее были охотниками и рыболовами, жившими в шалашах и каркасных домах, крытых камышом. Они изготовляли грубую глиняную посуду, украшенную нарезным и прочерченным орнаментом в виде елочки, зигзагов, волнистых линий и т. п. В ряде случаев можно установить, что на мотивы и композицию орнамента повлияли богатые узоры, украшавшие расписную посуду южных соседей кельтеминарцев. Эти мотивы через кельтеминарскую культуру распространились и дальше на север; они встречаются у неолитических племен Сибири и Урала.

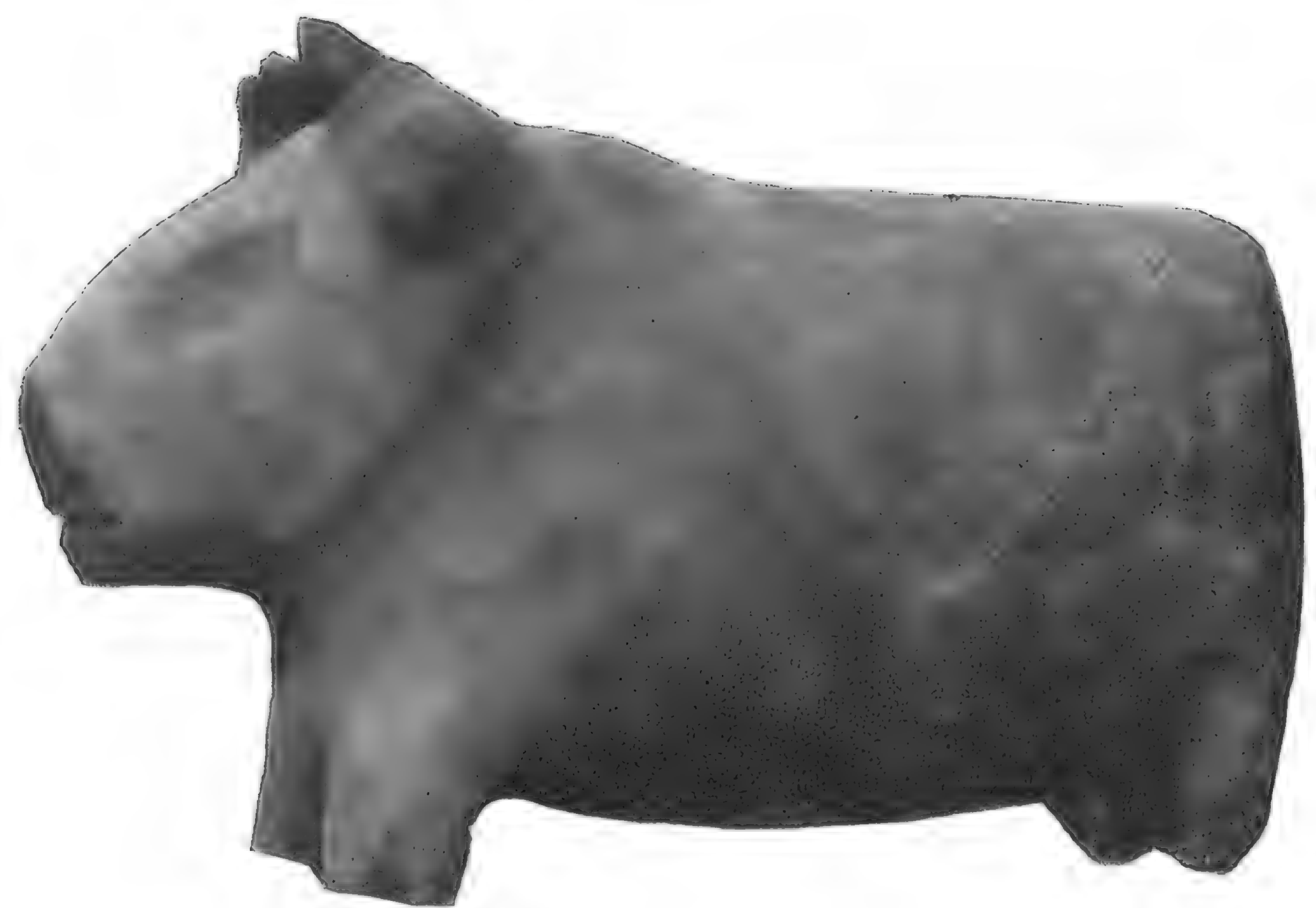
Во второй половине III тысячелетия до н. э. и особенно во II тысячелетии до н. э. южнотуркменистанские племена начали изготовлять разнообразные металлические изделия из сплава меди с оловом и свинцом, то есть из бронзы. Бронзовые изделия распространились и среди племен, населявших северные районы Средней Азии. Эти племена стали переходить к прогрессивным видам хозяйства — скотоводству и земледелию. Однако наиболее передовой и в хозяйственном и культурном отношении областью Средней Азии по-прежнему оставались оседлые оазисы Южной Туркмении. Здесь развивались различные ремесла, выделялась племенная знать, происходило формирование раннегородской цивилизации. Аналогичные процессы шли в то время и у земледельческих племен северного Ирана и Афганистана. Все эти новые явления не могли не сказаться на культуре и искусстве древних земледельческих общин.

Крупные поселения этого времени — Алтын-тепе, Намазга-тепе — все более приобретали черты, характерные для древневосточных городов. Это были большие населенные центры с выделившимися кварталами ремесленников, с величественными монументальными сооружениями. Частично они состояли из многокомнатных домов-кварталов с узкими улочками между ними.

Такие дома неоднократно перестраивались, причем приходилось считаться с уже существующими постройками. В целом планировка таких тесно застроенных участков поселения напоминала запутанный лабиринт. Однако в ряде случаев можно выделить внутри квартала комплексы из 4-5 комнат, видимо, принадлежавшие отдельным малым семьям. Вместе с тем, развитие религиозных культов и усиление племенной знати выдвигали перед строителями новую задачу — создание замкнутого архитектурного комплекса, обособленного от остального поселения. Такое здание с фасадом, укрепленным прямоугольными башнями, обнаружено при раскопках Тепе-Гисара в Северном Иране.

Несколько крупных домов с замкнутой планировкой небольших комнат вокруг внутреннего дворика раскопано на Намазга-тепе. Их стены вдвое толще, чем в обычных домах, и сложены из глинобитных блоков, так называемой пахсы. Возможно, эти дома были жилищами патриархальных богатых семей.

Особый интерес представляет комплекс монументальных строений, открытых при раскопках Алтын-тепе. Он состоял из массивной четырехступенчатой башни-платформы, достигавшей в высоту почти 14 метров и декорированной по внешнему краю одной из ступеней



17. Статуэтка быка из Кара-тепе. Мрамор. Начало III тыс. до н. э.



18. Расписные миска и чаша из Кара-тепе. Ангобированная глина. III тыс. до н. э.

выступами, трехступенчатыми в плане. Аналогичным образом была декорирована и стена, обрамлявшая снаружи группу примыкающих строений. В целом восточный фасад комплекса, изученный лучше других, имел в длину около 50 метров. Перед нами, бесспорно, памятник монументальной архитектуры, скорее всего — какое-то культовое сооружение.

Характерная черта фасада — господство ритмично организованных массивных объемов, подавляющих зрителя. Эта черта свойственна древневосточной архитектуре. На древневосточных памятниках наблюдается и членение глади сырцовых массивов серией ниш или выступов-пилястров. Что касается ступенчатой башни, то возведение ее, возможно, навеяно идеей месопотамских зиккуратов.

Наступление новой эпохи сказывается и в терракотовой скульптуре. Объемную моделировку сменяет условная — плоскостная. На фронтально развернутое силуэтное изображение фигуры с широкими бедрами и расставленными в стороны руками наносятся детали, связанные как с уточнением его женской персонификации, так и с магической символикой. Голова на высокой шее нередко венчается головным убором. Огромные глаза, переданные в невысоком рельефе, словно гипнотизируют зрителя своим всевидящим взглядом.

Большое внимание уделяется отработке деталей, придающих фигуркам определенную изысканность и изящество. Это и вьющиеся змеевидные косы, которые обрамляют лицо и ниспадают на грудь, это брови, иногда тщательно проработанные, покрытый мелкими насечками головной убор, оттеняющий монументальную лепку глаз. Показательно стойкое единообразие принципов и канонов нового стиля, повторяющихся с минимальными колебаниями в десятках образцов. Это единообразие связано, по-видимому, с неиндивидуалистическим и традиционным характером художественного творчества, который отмечен исследователями древневосточной литературы.

Значительный интерес представляют знаки, процарапанные на плечах женских статуэток. Возможно, это символы различных божеств, воплощенных в рамках одного иконографического типа. В отличие от антропоморфной культовой скульптуры, фигурки животных сохраняют в эпоху бронзы черты жизненной выразительности, характерной для энеолитических терракот. Широкое распространение получают глиняные модели четырехколесных повозок с изображением в передней части головы верблюда.

В бронзовом веке значительно улучшилась обработка камня и металла. Из белого с прожилками мрамора вытачивали различные сосуды, из полудрагоценных камней — миниатюрные подвески в виде фигурок животных. Совершенствование металлургии привело к созданию художественных произведений из меди и бронзы. Таковы жезлы со скульптурными навершиями, найденные в богатых погребениях Тепе-Гисара и в кладе, обнаруженном в Ферганской долине. В последнем выделяется бронзовый жезл или булава, скульптурное на-

вершие которой представляет собой живо выполненную сценку — доение коровы с подпуском теленка. Эти жезлы, несомненно, привозные, были изготовлены умелыми руками мастеров Южной Туркмении или Северного Ирана.

Замечательным образцом ювелирного искусства являются бронзовые и серебряные печати, сделанные в виде фигур животных. Здесь и традиционный козел, и угрюмый хищник кошачьей породы, и фантастическое трехглавое существо. В некотором отношении они как бы предвосхищают так называемый звериный стиль скифо-сарматского круга.

Производство расписной посуды продолжалось лишь в раннебронзовом веке — во второй половине III тысячелетия до н. э. Для орнаментальных мотивов этого периода характерны большая пестрота и насыщенность. Узор почти сплошь покрывает стенки сосуда. Наряду с геометрической орнаментацией можно встретить изображения деревьев, птиц, козлов. Часто козлы даны как будто идущими между деревьев, например, на сосуде, найденном в Ак-тепе под Ашхабадом (*илл. 22*). Кроме расписной посуды, широко распространена была и серая нерасписная керамика, на которой встречаются прочерченные изображения козлов или выполненные налепом извивающиеся змеи с небольшими головками.

С конца III тысячелетия до н. э. изготовление посуды у южнотуркменистанских племен начало приобретать черты ремесленного производства: широко применялись гончарный круг и специальные обжигательные печи нескольких типов. В первую очередь это сказалось в изменении форм сосудов. Если раньше, при ручной лепке, наиболее обычной была форма глубокой чаши, то теперь появляются кубки, вазы на высокой рифленой ножке, высокогорлые кувшины без ручек и т. п. Сосуды перестали украшать росписью, обращая внимание на тонкость выделки и изящество форм, в чем древние керамисты достигли значительного совершенства.

Своеобразная земледельческая культура слагалась во второй половине II и в начале I тысячелетия до н. э. на территории Ферганской долины. По наименованию древнего поселения у Чуста она названа чустской. Население в ту пору жило частью в глинобитных домах, частью, видимо, в легких строениях типа шалашей.

Поселения были окружены глинобитной стеной. Глиняную посуду расписывали черной краской по красному фону несложными геометрическими узорами (заштрихо-



19. Глиняная расписная чаша из Ялангач-тепе и глиняная расписная кружка из Кара-тепе. Конец IV — первая половина III тыс. до н. э.





20, 21. Расписные чаши из Кара-тепе. Ангобированная глина III тыс. до н. э.

ванные ромбы, треугольники с сетчатым заполнением, пересекающиеся полосы и т. п.). Внешне эта посуда напоминает южнотуркменистанскую периода раннего энеолита. Однако мелкая терракотовая скульптура, столь характерная для раннеземледельческих культур, не получила распространения в Ферганской долине во всяком случае, при раскопках чустских поселений пока не найдены статуэтки животных или людей.

В пору существования чустской культуры на территории Средней Азии широко распространялись чрезвычайно близкие по хозяйству и культуре к андроновским племенам Казахстана и южной Сибири скотоводческо-земледельческие племена. Памятники быта этих племен найдены в Хорезме, Ташкентской области, низовьях Зеравшана и в других районах. Изученные поселения состояли из землянок. Глинобитные строения, видимо, еще не были известны. Как и в пору существования в Хорезме кельтеминарской культуры, посуду украшали нарезным и штампованным орнаментом. Стенки сосудов щедро покрывали заштрихованными треугольниками, елочкой, зигзагами, а иногда меандровидным орнаментом. Это придавало глиняным сосудам нарядный вид.

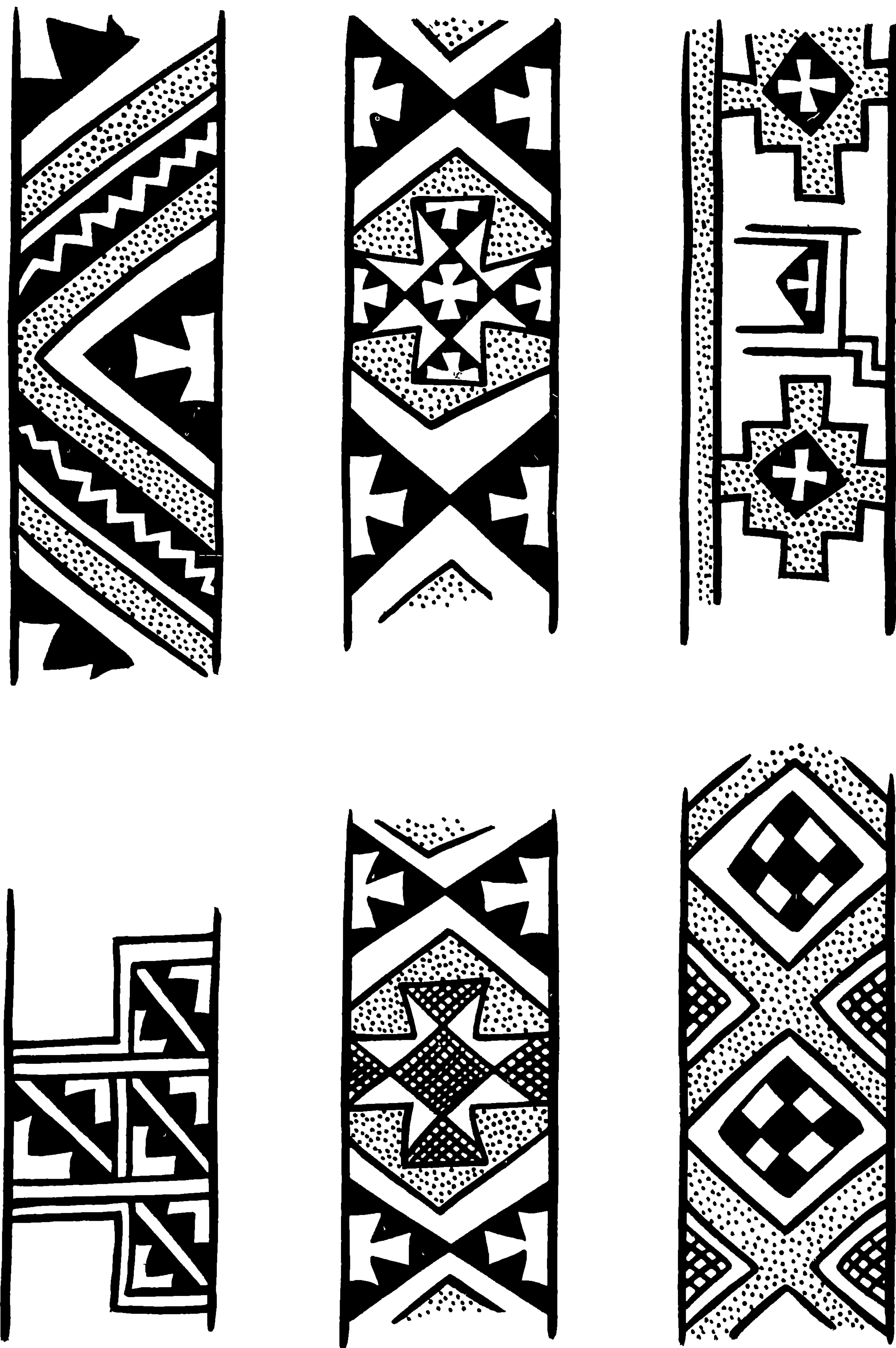
В Хорезме изготовляли грубые глиняные статуэтки женщин, что, вероятно, было результатом влияния культуры земледельческих общин Южной Туркмении.

В первой половине I тысячелетия до н. э. повсюду в Средней Азии происходили значительные перемены в хозяйстве и общественном строе. Слагались новые земледельческие системы. Одновременно развивались классовые отношения, племенная аристократия обособлялась от массы общинников. Памятников искусства этого периода сохранилось очень мало.

В Южной Туркмении строили крупные цитадели—опорные пункты знати для защиты от недовольных масс. Такова была, например, цитадель в поселении Яз-тепе в дельте Мургаба (древняя Маргиана). Здесь для цитадели была возведена из сырцового кирпича мощная платформа высотой в 8 метров и площадью около гектара. В цитадели находились различные хозяйственные постройки и монументальное здание, скорее всего дворец. Центром его был большой прямоугольный зал с квадратными устоями посередине для опоры перекрытия. Расположенные рядом с залом узкие коридорообразные помещения были перекрыты сводами из сырцового кирпича.



22. Расписной сосуд из Ак-тепе. Глина. Эпоха бронзы. Вторая половина III тыс. до н. э.



23. Мотивы росписи на посуде позднего энеолита из Геоксюра.

Массивные стены с чрезмерным запасом прочности свидетельствуют о желании строителей подчеркнуть мощь и могущество проживавшего во дворце правителя. Величественная цитадель с монументальным дворцом доминировала над всем поселением, состоявшим, как и в эпоху бронзы, из многокомнатных домов-кварталов.

В материальной культуре Маргианы того времени следует отметить полное исчезновение мелкой терракотовой скульптуры. Возможно, что это связано с распространением зороастризма — религии, основанной на представлении о борьбе двух начал — добра и зла и на почитании огня. На первых порах эта религия подавляла местные культы, позднее частично канонизированные ортодоксальным зороастризмом.

В период энеолита и бронзы можно отметить большие достижения в искусстве народов и племен, населявших Среднюю Азию. Особенных успехов достигли земледельцы на юго-западе страны, в отношении которой можно говорить об особой школе художественной росписи, отличной по традициям и приемам от расписной керамики Ирана и Афганистана. Вместе с тем, в искусстве племен юго-запада Средней Азии прослеживаются связи с высокой культурой городских цивилизаций Элама и Месопотамии. Накопленный опыт в области орнаментики и умение владеть кистью, несомненно, имели большое значение для дальнейшего развития искусства, хотя пока это не всегда прослеживается на конкретных примерах. Можно говорить о сохранении традиций энеолита и бронзового века в архитектуре. Блестящие памятники среднеазиатской архитектуры последующего периода были в значительной мере соединением старых традиций и творчески воспринятых достижений эллинизма. Монументальный, но еще несколько неуклюжий дворец Яз-тепе можно считать одним из предшественников величественных дворцовых и храмовых комплексов раннепарфянской Нисы.

Не меньшее значение имели и традиции массовой мелкой терракотовой скульптуры, которая после незначительного перерыва стала с III века до н. э. опять распространяться в Средней Азии. Вполне вероятно, что один из излюбленных образов этой скульптуры — богиня Ардвисура Анахита — являлся закономерным завершением древних культов богини-матери.

Искусство Средней Азии эпохи энеолита и бронзы сложилось в рамках первобытнообщинного строя, что во многом обусловило его преимущественно прикладной характер. Но истоки народного опыта стали основой для последующего развития искусства.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ СРЕДНЕЙ АЗИИ

В горных районах Средней Азии и Казахстана обнаружено много наскальных изображений. Исследование их археологами только начинается, поэтому вопросы о датировке большинства изображений и о делении разновременных рисунков на группы еще нельзя считать решенными.

Более древними являются, видимо, рисунки, нанесенные на скалы красной краской, более молодыми — выбитые на камне. В свою очередь, среди живописных изображений выделяются две группы — ранняя, с реалистично трактованными животными и сценами охоты, и поздняя — с сильно геометризованными рисунками.

Наиболее интересны наскальные изображения Зараут-сая — ущелья в горах Кугитанг-тау, отрогах Гиссарского хребта. Это ущелье находится в ста километрах от Термеза на высоте 2000 метров над уровнем моря. Здесь на стенах неглубоких и очень маленьких навесов и ниш красной краской нанесены одиночные изображения диких быков, джейранов, винторогих козлов, сайги и т. д. и композиции со сценами охоты.

Среди других выделяется композиция в центральном гроте Зараут-сая: группа охотников, окружившая быка *(илл. 24)*. Зверь трактован живо и реалистично, он пятится от охотников, выпустивших в него несколько стрел. Изображения людей, напротив, очень схематичны: каждый человек — треугольник с пририсованными у основания ножками (возможно, треугольники передают плащи, накинутые на плечи охотников). Между людьми

и быком находятся антропоморфные существа с хвостами. Их тела изображены уже не в виде треугольника, а узкой прямой линией. В этих существах можно видеть мифических «хозяев зверей», помогающих людям на охоте. Есть еще две композиции, где вооруженные луками охотники преследуют животных.

Все изображения нанесены на камень одной только краской — натуральной охрой нескольких оттенков. Размеры рисунков малы: от 4 до 20 сантиметров в длину.

Возраст наскальной живописи Зараут-сая определяется учеными по-разному. Предположению, что это памятники палеолитического искусства, противоречат изображения луков, изобретенных только в пору мезолита, и собак, одомашненных тогда же. О более позднем времени, чем период палеолита, говорит и стилистический анализ. Из памятников первобытного искусства наскальные изображения Зараут-сая ближе всего к испанским мезолитическим росписям. Для них характерны такие же маленькие по размеру фигуры, что совершенно нетипично для палеолитической живописи. Сочетание реалистично выполненных изображений животных со схематическими человеческими фигурками тоже обычно для мезолитических росписей в Испании. Скорее всего наскальные изображения Зараут-сая относятся к мезолитическому или неолитическому времени.

В гроте Шахты на восточном Памире была обнаружена небольшая группа наскальных изображений, напоминающая рисунки Зараут-сая. Здесь красной краской нарисованы кабаны, пораженные стрелами, и человек, переданный в той же специфической манере, что и в Зараут-сае.

Помимо ранней группы наскальных рисунков в Зараут-сае есть и поздние изображения — схематические фигурки людей в виде буквы Ф (хорошо известные по наскальным изображениям эпохи бронзы в Европе), отдельные насечки на скалах и арабские надписи. Очевидно, урочище Зараут-сай долго было почитаемым местом, и здесь при определенных культовых церемониях создавали новые рисунки.

Древнейшие наскальные изображения в Средней Азии во многом близки к палеолитическим рисункам, возникшим при магических охотничьих обрядах. Звери, пораженные стрелами, изображены с большой наблюдательностью. Наскальные рисунки Зараут-сая — один из самых ярких памятников первобытного искусства на территории СССР. Новое в тематике по сравнению с палеолитической живописью — появление людей и сцен охоты.

Гораздо более схематичны поздние живописные изображения в Восточном Казахстане, относящиеся к периоду энеолита и бронзы. Таковы «писаницы» в гроте



24. Охота на быка. Живописное изображение на скалах ущелья Зараут-сай. Мезолит.

Дасыбай под Павлодаром, на реке Смолянке под Усть-Каменогорском и др. Фигуры людей переданы здесь крайне условно, в виде двух углов, соединенных прямой линией. На скалах много знаков, идеограмм. Среди них в Смолянке можно узнать изображение солярной ладьи, связанное с мифом о солнце, совершающем свой путь в ладье. Аналогичные изображения известны в Кобыстане, на Урале, в Сибири и на европейском Севере. Совершенно такое же, как в Смолянке, изображение солнца (круг с вписанным крестом, установленный на лодке) можно видеть на скалах южной Швеции.

Концом эпохи бронзы датируются наиболее ранние из выбитых и нарезных наскальных изображений в урочищах Саймалы-таш на Ферганском хребте, Тамгалы в Чу-Илийских горах, Беш-тюбе в Хорезме. В Саймалы-таш на базальтовых глыбах выбиты металлическим орудием профили архаров, горных козлов, оленей, яков *(илл. 25)*. Встречаются изображения охотников с луками.

На эпоху бронзы указывают некоторые специфические мотивы, например, изображение солнца в виде круга с двумя лучами, направленными в одну сторону. Такие изображения есть среди петроглифов Карелии, на каменной плите, обнаруженной под Евпаторией, и т. д. Аналогию в рисунках эпохи бронзы имеет изображение культовой пахоты на яках. Основная часть наскальных изображений Саймалы-таша относится, однако, уже к эпохе железа — к сакскому и более позднему времени, вплоть до VIII века н. э.

В выбитых на камнях среднеазиатских рисунках схематичны не только изображения людей, но и животных. Туловище животного передавалось обычно двумя треугольниками, соединенными вершинами. В отдельных случаях обобщенная трактовка не уменьшает выразительности изображений. Но это относится главным образом к рисункам, сходным с произведениями скифского звериного стиля.

На изображениях из Беш-тюбе мы видим почти исключительно знаки и идеограммы, среди них — единичные нарезные рисунки лодки и человека.

Наиболее характерным мотивом в поздних наскальных изображениях Средней Азии является фигура горного козла. На Саймалы-таше силуэтов этого животного выбито много тысяч. Не меньше их и в других областях Центральной Азии — в Таджикистане, Туве, Монголии. Популярность этого изображения объясняется, вероятно, тем, что оно связано с какими-то древними мифами. Отголоски их можно найти в киргизском эпосе — в рассказе о рождении сына Манаса от самки архара или об охотнике Коджоджане, истребителе горных коз, погубленном их предводительницей. Не случайно схематический силуэт горного козла был тамгой некоторых тюркских родов. В связи с этим в археологической литературе высказывалось мнение, что наскальные изображения с фигурами горных козлов были созданы тюркскими племенами. Это не исключает того, что первые рисунки такого типа появились в более глубокой древности, в конце бронзового и начале железного века.





25. Сцены облавной охоты, пахоты и изображения животных на скалах в урочище Саймалы-таш. II—I тыс. до н. э.

ИСКУССТВО КАВКАЗА МЕДНОГО И БРОНЗОВОГО ВЕКА

Закавказская культура конца IV — III тысячелетий до н. э. сложилась на основе предшествовавшей ей местной энеолитической. Для рассматриваемого периода характерно единство форм памятников. Различия у отдельных племен Кавказа заметны главным образом в типах жилых построек.

Наиболее типичные памятники — древние поселения центральной части Закавказья. Они дают возможность проследить три этапа развития этой культуры: ранний медный век, его расцвет и постепенный переход к эпохе ранней бронзы.

Для закавказского медного века характерны: сочетание земледелия со скотоводством при преобладании первого; широкое применение медных орудий; развитое домостроительство; усложнение культов и формирование на этой основе своеобразного искусства.

Поселения III тысячелетия до н. э. представляют собой группы жилищ со стенами из кирпича-сырца на фундаментах из камня. Постройки круглые и прямоугольные в плане. У круглых помещений конические крыши. Некоторые поселения были обнесены оборонительными стенами из камня.

Памятники медного века Закавказья имеют близкие аналогии в синхронных материалах северо-западного Ирана и восточной части Малой Азии. В первую очередь — в своеобразной чернолощеной керамике, каменных орудиях в виде удлиненных пластин, молотках, булавах, а также медных булавках и четырехгранных шильях, глиняных культовых статуэтках людей и животных. Тесные связи существовали также между культурами Закавказья и Северного Кавказа. Металлургия на Северном Кавказе совершенствовалась под воздействием высокоразвитых культур Юга.

Наиболее ярко характеризует культуру медного века Закавказья своеобразная керамика. Глиняные сосуды разных размеров имеют, как правило, форму горшков или широких и низких кувшинов. У большинства сосудов в месте перехода от плечиков к горловине прилеплены ручки полушаровидной формы со сквозным горизонтальным отверстием. У сосудов черная, как будто покрытая лаком, полированная поверхность. Многие украшены сложными геометрическими композициями. В ранний период их размещали на одной стороне сосуда по принципу так называемого «лицевого заполнения» (орнаментальные мотивы занимают лишь часть длины окружности).

Наиболее ранние сосуды происходят из поселений на холмах Шреш-блур и Кюль-Тапа в Армении, Амиранис-гора в Грузии. Орнаменты на них полны плавного, сдержанного движения, ощущение которого создается мягкими изгибами выпуклых полос, волют и кругов. Композиции уравновешены, замкнуты. Составляющие их геометрические элементы скомпонованы четко, уверенно и свободно. Прорисовки орнамента подчеркиваются контрастами светотени, игрой бликов на полированной поверхности.

Следующая стадия развития керамики наиболее ярко иллюстрируется сосудами из верхних слоев поселения Шенгавита в Армении *(илл. 27)*. Декор покрывает верхнюю часть сосудов по всей окружности. Орнаменту, намеченному тонкими процарапанными линиями, свойственны сухость, графичность и излишняя композиционная усложненность.

Особенности керамики последнего этапа медного века прослеживаются по материалам раскопок у селений Малаклю и Элар в Армении, а также Триалети в Грузии. Орнаментация имеет простые геометрические формы. Это поясок с линиями или спираль, выполненные гравировкой и вдавливанием.

Таким образом, декор древнейшей керамики Закавказья претерпевает с течением времени ряд изменений: от мягкого и плавного орнамента к сухому, графичному, от ясных и уравновешенных композиций к сложным и запутанным, от характерного «лицевого» принципа размещения мотивов к нанесению их полосами, фризами и, наконец, к почти полному их исчезновению.

В поселениях Закавказья III тысячелетия до н. э. обнаружено много культовых статуэток людей, а также животных — быка, барана, собаки, лошади и птиц. Изделия невелики — не выше 10 сантиметров. Выполнены они очень обобщенно, что типично для глиняной пластики всех культур этой эпохи.

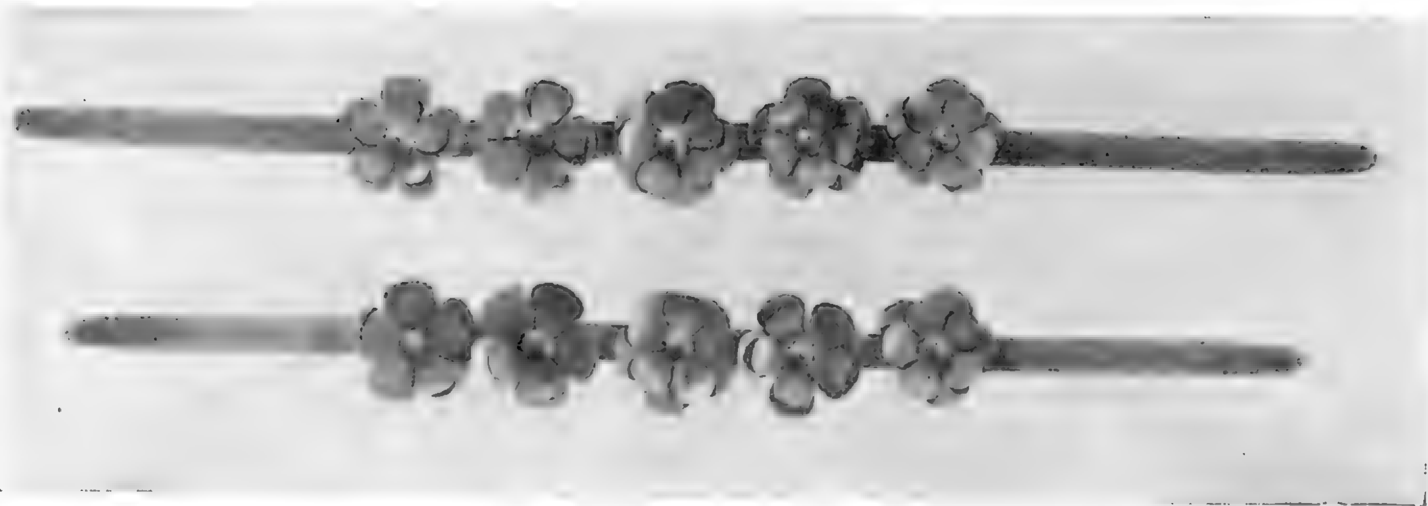
Фигурки женщин — очевидно, это богини-прародительницы или богини плодородия — схематичны, плоскостны, имеют условно переданные признаки пола. Большей жизненностью отличаются некоторые статуэтки животных. По верно подмеченным контурам тела, по характерным движениям почти всегда можно определить породу животного.

Древние авторы вкладывали в свои создания магический смысл. На это указывают, в частности, следы красной краски на некоторых скульптурах. На лбу двух статуэток бычков сохранились углубления—«звездочки».

Своеобразны глиняные подставки для очагов. Иногда они имеют вид схематично исполненных фигур быков. В других случаях они подковообразны и заканчиваются бараньими головами; иногда выполнены в виде сидящей мужской фигуры, совершающей акт оплодотворения очага. Если фигурки животных порой довольно реалистичны, то изображения на подставках очагов, как правило, сильно стилизованы и геометризованы.

Выше было отмечено, что культура племен Северного Кавказа развивалась в конце III и во II тысячелетии до н. э. в некоторой зависимости от Закавказья. Здесь также открыта серия поселений. Близки по времени к поселениям медного века Закавказья и наиболее древние из известных сейчас северокавказских курганных погребений.

Интересен грандиозный Майкопский курган. В этом богатом захоронении конца III тысячелетия до н. э.



26. Золотые диадемы из Майкопского кургана. Середина III тыс. до н. э.

обнаружено множество изделий из золота и серебра. Среди них — две золотые ленты с двойными золотыми розетками *(илл. 26)*, служившие украшением головного убора; несколько ожерелий из золотых, серебряных, сердоликовых, лазуритовых и бирюзовых бус; балдахин с остовом из серебряных трубок с золотыми нижними концами, на которые были надеты массивные фигурки быков — две серебряные и две золотые *(илл. 29)*; золотые штампованные бляшки с изображениями львов и быков *(илл. 28)*. Многие из этих высокохудожественных драгоценных предметов, а также из найденных там же медных изделий имеют формы и стилистические черты, близкие изделиям Древнего Востока середины III тысячелетия до н. э. Таковы, например, два серебряных круглодонных сосуда *(илл. 30—32)*, покрытые гравированными изображениями быков, антилопы, лошадей, кабана, хищника, медведя и водяных птиц, а также горного пейзажа и двух рек, соединяющихся в круге, который воспроизводит море или озеро. В стилистическом отношении изображения зверей на этих кубках, контурные, лаконичные и очень выразительные по пропорциям и силуэтам, перекликаются с памятниками переднеазиатского искусства, свидетельствуя о наличии культурных связей.

Близость некоторых предметов из Майкопского кургана к шумерским и малоазийским древностям (Ур, Аладжа-Эйюк) позволяет предположить, что по крайней мере часть их была привезена с юга или сделана по переднеазиатским образцам.

Кроме основного погребения, в Майкопском кургане были обнаружены сопровождающие, подчиненные погребения, где тоже найдены предметы из драгоценных металлов, такие, как серьги из золотой проволоки с нанизанными на нее сердоликовыми бусинами и бусы из золота и сердолика.

В первой половине II тысячелетия до н. э. в Закавказье развивается культура раннего периода бронзы. В это время, особенно у горных племен, владевших большими стадами, сосредоточились значительные материальные богатства. Между племенами беспрестанно происходили военные столкновения из-за скота и пастбищ, что ясно отражено в форме поселений, превратившихся в укрепленные города со стенами циклопической кладки. Накопление материальных богатств способствовало появлению имущественного неравенства внутри этих племен: выделялись племенные вожди и их сородичи. О процессе резкого имущественного расслоения можно судить по роскоши некоторых погребений.

Богатые захоронения XVII — XV веков до н. э. представляют собой невысокие каменные насыпи над могилами в виде прямоугольных ям. Наиболее типичны богатые захоронения, открытые в Триалети и Бедени в Грузии и Кировакане в Армении. В Триалети раскопано всего около 200 курганов, которые относятся к разным этапам эпохи бронзы. Некоторые из них являются индивидуальными погребениями вождей или особо выделившихся членов племени.

Огромные курганы (до 5 метров высотой) были насыпаны из камней, перемешанных с землей. Они перекрывали большие могильные камеры (иногда до 100 квадратных метров) в форме вытянутого четырехугольника. Размеры захоронений, богатство инвентаря, пышность и сложность погребального ритуала говорят о силе, власти и богатстве лиц погребенных здесь.



27. Сосуд из Шенгавита. Глина черная, лощеная. Энеолит.



28. Золотая штампованная бляшка из Майкопского кургана. Середина III тыс. до н. э.

Раскопки в различных местах Закавказья свидетельствуют о том, что однородная культура распространилась к середине II тысячелетия до н. э. на очень большой территории. Аналогичное богатое захоронение, например, было открыто в Кировакане. Внешний облик, внутреннее устройство, ритуал погребения и инвентарь его очень близки к триалетским. В Кировакане и в Триалети, как при погребении хеттских правителей, в могилу был помещен сожженный прах умершего, высыпан-

ный в первом случае (более раннее погребение) на колесницу, а во втором — на богатое деревянное ложе, оформленное бронзовыми украшениями.

Судя по раскопкам, прах на повозке покрывали пологом или устраивали над ним пышный балдахин. Ткани и деревянная основа балдахинов не сохранились, но дошли фрагменты металлической обкладки, которая закрывала деревянные столбики, волосяные шнуры и другие легко разрушающиеся части. Это тонкие металлические пластинки, покрытые легким штампованным орнаментом из геометрических мотивов — кругов, точек, полосок, пустых и заштрихованных углов. В самих мотивах и в характере их размещения много общего с орнаментацией на различных древневосточных предметах.

Во всех богатых захоронениях первой половины II тысячелетия до н. э. наряду с другими вещами обнаружена керамика, расписанная черной краской по красному ангобированному фону, а в отдельных случаях — светлая с черно-бурой росписью. Орнамент простого геометрического характера состоит из прямых и волнистых линий, волют и залитых краской треугольников.

Культура, которая характеризуется этой керамикой, охватывала значительную территорию центрального Закавказья, от Аракса на юге до Главного Кавказского хребта на севере. Но особенно типичные образцы красной керамики с черной росписью найдены опять-таки в триалетских и кироваканских курганах. Крупные глиняные расписные сосуды были в большом количестве поставлены здесь вдоль стен погребальных ям.

Интересно, что вместе с этой расписной керамикой встречаются и черные лощеные сосуды — кувшины и кружки с ручками в виде небольших, но массивных петель, продолжающие традицию керамики предшествующего времени. О связи с культурой медного века ясно говорят и украшения. На этой посуде нанесен геометрический орнамент, выемчато-выпуклый или вдавленный — на выступающей части, и тонкий, резной — на шейке. Рисунок и построение его в обоих случаях однородны: вокруг тулова сосуда создана замкнутая геометрическая композиция, очень сложная, запутанная и асимметричная.

Триалетские и кироваканские сосуды из красной глины, покрытые красным ангобом, с черно-бурой росписью, образуют очень четкую и ясную группу керамики. Расписаны они треугольниками, которые как будто сбегают, льются вниз по плечикам сосудов, оканчиваясь иногда каплеобразной фигурой. Внутри же их углы заполнены зигзагообразными или волнообразными линиями, передающими струи воды. Между треугольниками очень схематично изображены птицы с большими грузными телами, маленькими головками на длинных шеях и короткими ногами. Иногда встречается солярный символ — свастика. У этих сосудов доминирует основной красный тон ангоба, негустой, очень теплый, ровно, без переходов покрывающий всю поверхность. Волнообразные линии и схематические фигурки птиц воспринимаются, как легкая, ажурная сетка на красном фоне. Мягко изгибающиеся линии узора, так же как и прямые линии, образующие основные контуры треугольников, нанесены свободно и непринужденно.

Другую группу расписной керамики из Триалети составляют лощеные сосуды, покрытые желтовато-белым ангобом и расписанные черно-бурой глянцевитой краской. Если на красноокрашенных сосудах с черным декором красный фон играет значительную роль в колорите, то на сосудах второй группы беловато-желтый тон ангоба служит только очень сдержанным фоном для интенсивно выступающих на нем коричневато-черных деталей орнамента. В этих росписях композиции усложняются, крупные орнаментальные элементы сочетаются с измельченными, оттеняя друг друга. Среди орнаментальных мотивов — волюты, извилистые линии, бегущая спираль или округлый меандр, шахматные поля, солярные знаки.

Строгие, выверенные формы сосудов, уверенный, точный расчет в нанесении легкого орнамента, уравновешенность отдельных компонентов росписи, гармоничная связь росписи с формой кувшинов — все говорит о высоком мастерстве народных гончаров *(илл. 33)*.

Богатые погребения середины II тысячелетия до н. э. дают также прекрасные образцы торевтики. В числе металлических изделий из тех же курганов Триалети и Кировакана есть много предметов из драгоценных металлов: кубки, навершия, украшения, булавки редкие образцы оружия. Их характеризует зрелость устоявшихся форм — крупные объемы, мягкость переходов одной формы в другую. Все свидетельствует о расцвете культуры, о том, что мастера обладали значительными художественными навыками и глубокими традициями.

Наиболее яркие образцы изделий, открытых в триалетских курганах,—серебряное ведерко и серебряный кубок, украшенные чеканными рельефными изображениями. Эти уникальные находки в стилистическом отношении имеют параллели среди переднеазиатских памятников.

Кубок массивен, твердо стоит на округлой ножке. Чеканные изображения охватывают его тулово двумя поясами. На верхнем — процессия из 23-х замаскированных человеческих фигур, на нижнем — девять оленей: самцы с тяжелыми рогами и безрогие самки. Формы отдельных фигур переданы лаконично и ясно, соблюдены пропорции тел животных и людей. Внутри контуров легкой чеканкой по рельефно выступающей поверхности нанесены основные детали одежды, черты лиц.

Персонажи верхнего пояса объединены одним сюжетом. Все они движутся по направлению к сидящему на троне божеству. По-видимому, здесь отразились религиозные представления, связанные с охотой и со звериными тотемами. Эти представления возникли в глубокой древности и продолжали существовать в пережиточных формах в эпоху ранней бронзы. Вероятнее всего на кубке изображены приготовление и раздача освященного напитка жизни и бессмертия — церемония, связанная с культом божества плодородия.

Культ божества, дарующего жизнь, образ богини-прародительницы, богини-матери проходит через всю историю искусства Передней Азии. Сам принцип размещения фигур фризом чрезвычайно характерен для искусства всего Древнего Востока. В данном случае можно говорить даже более определенно о связях с культурой и искусством хетто-митаннийского круга. Одежда людей на кубке — короткие рубахи, отороченные орнаментальной полосой или бахромой, и узкие облегающие штаны, а также обувь с загибающимися кверху носками— это одежда, обычная для фигур хеттских рельефов.

На серебряном ведерке, сохранившемся значительно хуже, изображена сцена охоты. Среди кустов и деревьев—



29. Золотая фигурка быка со стойки балдахина из Майкопского кургана. Середина III тыс. до н. э.

различные звери: козлы, серны, козули, олени двух видов и кабаны. Из груди некоторых животных торчат стрелы. При небольшом размере изображений и естественной при этом обобщенности выразительно передано главное, самое характерное в облике животных разных пород и возрастов. Внутри силуэтов гравировкой очень декоративно проработаны детали. Мастерство исполнения говорит о многовековых традициях.

К ювелирным предметам триалетских курганов относятся также массивный золотой кубок *(илл. 34)*, украшенный филигранью, сканью, вставными светло-розовыми сердоликами и пастой, имитирующей бирюзу; шаровидная бусина золотого ожерелья, тоже с филигранью, и серебряные булавки с золотыми головками. Можно предположить, что некоторые из этих предметов — привозные.

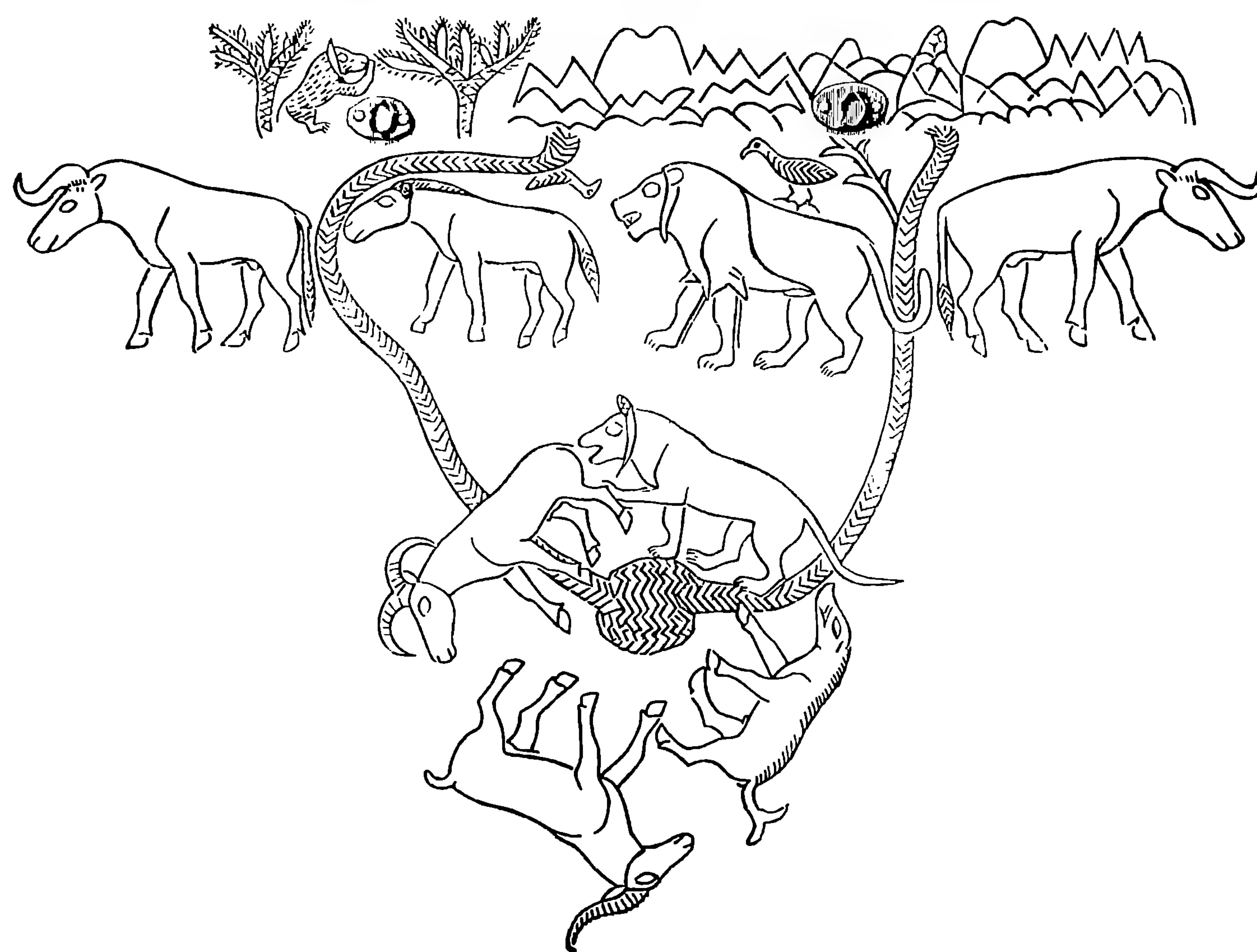
Несколько иные по стилю — золотая чаша из кироваканского кургана *(илл. 35)* и золотой штандарт из Триалети; оба предмета, вероятно, закавказского происхождения. На этих изделиях выколоткой изнутри и гравировкой изображены несколько пар львов, стоящих в геральдической позе, мордами друг к другу. Фигуры животных уже не образуют повествовательных композиций, а скорее являются символами. Отсутствует четкий контур, поэтому изображения кажутся немного расплывчатыми. Тела животных пересекает гравированный схематичный орнамент, что подчеркивает условность трактовки.

Металлические предметы с территории Закавказья показывают, что в первой половине II тысячелетия до н. э. здесь уже существовали художественные ремесла. Были освоены различные сплавы, ковка, паяние, че-





30, 31. Серебряные сосуды из Майкопского кургана. Середина III тыс. до н. э.



32. Рисунок на сосуде из Майкопского кургана.

канка, штамповка, металлопластика с изготовлением рельефов и круглой скульптуры.

Очень яркие и характерные памятники переходного периода между ранней и развитой бронзой происходят из нескольких пунктов Армянской ССР — из курганных захоронений около селения Лчашен на осушенной территории южного побережья озера Севан, а также из курганов у селений Адиаман Мартунийского района и Толорс Сисианского района. Это тоже погребения вождей богатых скотоводческих племен. От рядовых могил они отличаются бóльшим размером насыпей и богатством погребальной обстановки.

Могильник у Лчашена, состоящий из курганов и кромлехов, расположен вблизи поселения с прямоугольными жилищами из дикого камня. На некотором расстоянии от него находятся руины большой крепости, сложенной из крупных камней. Захоронения относятся к последним столетиям II тысячелетия до н. э. Благодаря консервации некрополя под водой сохранились деревянные предметы.

В курганах было обнаружено одиннадцать массивных четырехколесных и двухколесных деревянных повозок с дышлами. Часть повозок имела шатровое перекрытие из тонких планок, а на досках кузова — резные сюжетные композиции, включающие изображения животных и геометрические мотивы. Было открыто также много других деревянных предметов — погребальные ложа на четырех массивных ножках, треногие столы, миски, ложки, черпаки.

В некоторых наиболее богатых курганах Лчашена обнаружены предметы из драгоценных металлов: золотые бусы, пуговицы и пронизки с каменными вставками и зернью, золотая фигурка лягушки. Сохранились и бронзовые гвозди, шляпки которых были обтянуты серебряным листком, подобно гвоздям из кироваканского кургана. Особенности техники изготовления бус говорят о том, что они, как и часть других предметов из этих курганов, привозные.

Находки документируют продолжавшиеся и в это время сношения Закавказья с государствами Древнего Востока. Однако в основе своей культура, открытая в Лчашене,— местная, развивавшая более ранние традиции. О закавказском искусстве этого периода можно судить по многочисленным предметам вооружения и украшениям. Из бронзовых изделий в Лчашене, например,

особенно интересны зеркала, ручки которых имеют треугольные отверстия; крупный черпак, также с прорезной ажурной рукоятью, украшенной птичкой на колесе; ажурная курильница, меч с рукоятью, много бронзовых прорезных колокольчиков и отдельные фигурки птиц с прорезями, что было типичным способом украшения в период развитой бронзы. Для металлических изделий этого времени характерно и заполнение сквозных треугольников вставками из дерева.

В Лчашене найдено значительное число бронзовых статуэток. Часть из них — украшения бытовых и культовых предметов, часть — детали убранства деревянных колесниц. Появление декоративных изображений птиц, бычков и других животных, несомненно, вызвано культовыми, магическими верованиями астрального и солярного характера.

В этой группе изделий особенно выделяется пластически-декоративным исполнением небольшая бронзовая модель колесницы *(илл. 36)*, запряженной парой коней. Лошади, колесница и стоящие на ней два воина отлиты отдельно, а затем укреплены на прямоугольной прорезной площадке, имеющей внизу массивный штырь для насадки. Для Закавказья модель уникальна, но аналогии ей встречаются среди переднеазиатских находок более раннего времени — III тысячелетия до н. э. Правда, двухколесная колесница древневосточного типа известна и по изображению на бронзовом поясе из Ахталы, но это рельеф, а не объемная скульптура.

Колесница имеет легкий кузов. У двух колес, прикрепленных посреди кузова, по семь спиц. Дышло сильно выгнуто; на нем, со стороны коней, помещены четыре фигурки птиц. На головах у воинов большие шлемы с гребнями. Вооруженные кинжалами воины одной рукой держатся друг за друга, вторая — у шлема. Несмотря на очень небольшой размер, фигурки выполнены живо и естественно, конечно, в пределах той обобщенной и наивно-схематичной трактовки, которая присуща искусству Закавказья этого периода. В Лчашене таких моделей колесниц открыто три, причем на одной из них впереди помещен олень,— указание, что изображена охота. Модель колесницы, так же как найденные в курганах деревянные колесницы, связана, очевидно, с культовыми представлениями космологического характера.



33. Красноглиняный сосуд с тонким светлым ангобом и черной росписью из Триалети. Середина II тыс. до н. э.



34. Кубок из Триалети. Червонное золото, паста, сердолик. Середина II тыс. до н. э.

В курганах Лчашена были обнаружены два крупных (около 20 сантиметров в высоту и длину), очень выразительных по пластике навершия в виде массивных фигурок быков на колонках. По сторонам одной колонки внизу помещены две маленькие фигурки коз. Навершие можно связать с культом домашних животных.

Интересны по утонченному художественному решению три бронзовых кинжала с широкими плечиками, в бронзовых же ножнах, украшенных с одной стороны рельефными змеями, а с другой — сложными композициями из прорезного треугольного орнамента. Изображения змей связываются с распространенным в Закавказье культом змеи.

Во второй половине II тысячелетия до н. э. резко изменяется, по сравнению с предыдущим периодом, характер керамики. Почти исчезает богато расписанная ангобированная керамика и появляются сосуды, более сдержанные по декору.

Среди керамики из курганов Лчашена преобладают глиняные сосуды, часто покрытые штампованным резным узором. Этот орнамент заполнен пастой двух цветов — красной и белой, что создает напряженную цветовую гамму. Сосуды имели иногда биконические глиняные подставки, украшенные изображениями змей.

Комплексы аналогичных памятников этого же времени были обнаружены и в других пунктах Закавказья, например, в кургане у селения Толорс. Здесь открыто много разнообразных предметов, в том числе золотых. Курган этот значительных размеров и состоит из каменной насыпи и большой погребальной ямы, обложенной камнями, как и в Лчашене. Предметы толорского кургана характерны для территории Зангезура, где находится захоронение. В то же время они близки к памятникам восточного Закавказья, в частности, Нагорного Карабаха. Это сходство заметно в бронзовых кинжалах, бронзовых ножнах с загнутыми концами и, наконец, в бронзовых навершиях в виде головок быка.

В группе предметов из Толорса выделяется большая (около 20 сантиметров в высоту и длину) бронзовая фигурка оленя, несомненно, культового назначения *(илл. 37)*. Широко расставленные рога отлиты отдельно и вставлены в специальные отверстия. Как и другие статуэтки рассматриваемой эпохи, эта фигурка, обобщенная по форме, передает наиболее характерные черты животного. Она отличается большой тщательностью исполнения и, вероятно, отлита по восковой модели. Тело оленя гладкое, без гравировки и сквозных прорезов. На шее надеты три массивных бронзовых кольца, покрытых выгравированным елочным орнаментом.

В Толорсе встречены в большом количестве уникальные для Закавказья эпохи бронзы золотые изделия. Среди них много тонко выполненных ювелирных предметов — цепочка с подвеской в виде двух пирамидок, соединенных основаниями; шесть плоских бусин, одна из которых украшена орнаментом в виде спиралей, расположенных по кругу; подвеска грушевидной формы с узором на поверхности; три ажурные пластинки треугольной формы. Особенно тонким исполнением отличаются четыре золотые пронизки. Каждая состоит из трубочки с припаянными к ней двумя дисками, украшенными концентрическими кругами из тонкой проволоки.

В захоронениях Нагорного Карабаха второй половины II тысячелетия до н. э. также встречается большое число предметов из золота. Среди них — цилиндр-печать из Арчадзорского кургана со сценой борьбы зверей. Изображения животных свободно размещены по всей поверхности. Печать имеет близкие аналогии среди предметов с территории Ирана (Тепе-Сиалк и др.).

В Нагорном Карабахе при изготовлении предметов из бронзы применяли местные традиционные декоративные приемы — спиральный орнамент из металлической проволоки другого оттенка, скульптурные украшения в виде головок животных. Такой декор давал не только орнаментальный, но и цветовой эффект, так как обычно применялась бронза двух и даже трех оттенков. Иногда красочная гамма обогащалась и за счет того, что в центр бляхи были вставлены беловатая паста или камень розового цвета.

В могильниках Закавказья эпохи развитой бронзы постоянно встречаются предметы вооружения — секиры, мечи, кинжалы и копья. Имеются и подражания этим предметам в виде миниатюрных магических подвесок. В форме секиры, например, изготовляли пастовые и сердоликовые бусы.

Выразительно декорированы наконечники копий и навершия, надевавшиеся на нижнюю часть древка копья для его утяжеления. Навершия сделаны из бронзы и имеют форму полых цилиндров; на их гладкой поверхности — вертикальные ряды выступов круглой и ромбической формы. В одном случае это рельефное изображение наконечников стрел.

В могильниках часто присутствуют металлические части утраченных мягких конских уборов (удила, бляхи). Это свидетельствует о широком распространении культа коня, культа, который развился у племен

Закавказья особенно в эпоху поздней бронзы, потому что в это время конь стал играть большую роль в хозяйственной и военной жизни. Наиболее часто захоронения боевых коней встречаются на территории восточного Закавказья.

Многие мелкие бронзовые украшения — бусы, браслеты, хольца, бляшки, щипчики и т. п.— орнаментированы легкой гравировкой, главным образом простыми геометрическими мотивами.

Чрезвычайно интересную в художественном отношении группу составляют скульптурные дополнения из бронзы. Таковы, например, головы барса и пантеры на пряжечке и кольце из первого Арчадзорского кургана и на вилах из кургана у селения Баллукая. Эти небольшие изображения отливали из бронзы в технике утраченной восковой модели[1].

Бронзовые пояса, декорированные гравировкой, находят по всему центральному Закавказью, в Северной Армении, Севанском районе Армении, Шамхорском районе Азербайджана, в могильниках Триалети и Самтавро в Грузии, а также в других местах. Пояса эти представляют собой тонкие кованые пластины шириной от 8 до 15 сантиметров, длиной 72—96 сантиметров, покрытые по лицевой стороне гравированными изображениями. Концы поясов закруглены, а по краям некоторых из них имеются небольшие круглые отверстия, очевидно, для прикрепления их к коже или войлоку.

Пластинчатые пояса периода развитой бронзы не являются специфически закавказскими изделиями — они появились и широко распространились не только на Кавказе, но и в ряде других областей Передней Азии — в Хеттском государстве, в Ассирии. Об этом можно судить, например, по рельефному изображению бога Тешуба на воротах в Богаз-кёе, по рельефам из Зенджирли, Сакче-Гёза, а также по изображениям на ассирийских цилиндрах-печатях.

Бронзовые пояса — не столько предметы, связанные с одеждой, сколько предметы культа, в частности, культа пояса, широко распространенного на Кавказе. О культовом характере бронзовых поясов с неопровержимостью свидетельствуют выгравированные на них подчас очень сложные композиции. Они представляют собой главным образом геометрические узоры и фигуры животных, иногда фантастических; изображения человека попадаются редко. В отдельных случаях это даже не люди, а странные зооморфные существа, может быть, божества лесов, покровители охотников.

Религия Закавказья в период развитой и поздней бронзы была тесно связана с охотой, но важную роль играли в ней и космические культы. В зооморфных образах часто выражались космические представления. Например, культы некоторых домашних животных, в частности, быка, получили астральное значение. Символические изображения на поясах и одновременной им керамике, подвески в форме прорезных дисков тоже говорят о большом значении культа солнца.

Отдельные мотивы компонуются на поясах различными способами. Иногда это просто наклонные линии или елочки, расположенные в один и несколько рядов вдоль края. Иногда такой же полосой по краю проходят в несколько рядов мастерски прорисованные спиральные линии, так называемая бегущая спираль, когда один завиток выходит из другого, как бы догоняя следующий, расположенный перед ним. Такое размещение простых спиральных элементов позволяет составлять очень красивые композиции, полные напряженного внутреннего движения.



35. Золотая чаша из Кировакана. Середина II тыс. до н. э.

Композиции еще усложняются, когда в них включаются изображения животных. Помещенные на крупном, широком поле внутри орнаментальной рамки или в небольших клеймах, ограниченных орнаментом, бегут на этих поясах рогатые быки, козлы и фантастические звери, над головами, у ног и на телах которых нанесены символические знаки. На некоторых бронзовых поясах животные расположены фризообразно, одно за другим; иногда они размещены в несколько рядов и изображены нападающими и терзающими друг друга. В средней части бронзового пояса из Кедабека *(илл. 38)* помещены бегущие хищники и козлы и связанные с каждым из них символические знаки. Встречаются на поясах и сцены охоты — охотники с луками в руках, в сопровождении собак.

Таковы, например, пояса, найденные при раскопках в Шамхорском районе.

Свободно и уверенно двигалась рука художника, нанося плавные или изломанные линии. Большой опыт



36. Бронзовая модель колесницы из Лчашена. Конец II тыс. до н. э.



37. Бронзовая фигурка оленя из Толорса. XII—X вв. до н. э.

и сложившиеся традиции видны в изображениях зверей и орнаментах. Контуры изображений всегда округлы. Рисунок очень лаконичен: несколькими изгибами линии переданы основные объемы и характерные пропорции тел. Внутри контура обычно нанесены, тоже гравировкой, точки или линии. Этот прием позволяет четче выделить силуэты на гладком фоне. Обычно точечный орнамент на телах расположен рядами, повторяющими линии контуров. Орнамент из косых штрихов следует форме тела и выделяет основные его части — ноги, бедра, лопатки. Заполняющие орнаменты, наряду с орнаментальной полоской, идущей по краю, придают гравированным композициям на поясах живописность и разнообразие.

Исполненные тончайшими линиями, прочерченными везде с равной силой, композиции эти состоят то из плотно заштрихованных фигур в виде сгущенных тоновых пятен, то из силуэтно прорисованных изображений. И какой бы культовый смысл, связанный с почитанием производительных сил природы, солнца или зверей-тотемов, ни вкладывали древние авторы в свои произведения, каждое из них было отмечено печатью индивидуального творчества.

Интересно, что хотя прямолинейные элементы — прямые короткие черточки, углы, треугольники и даже символические фигуры и птицы прямых угловатых форм — имеются в композициях на поясах, все же в большинстве случаев здесь встречаются элементы криволинейные, типа уже названной бегущей спирали, плетенки, полукругов и кругов и, наконец, необычайно уверенно и легко проведенных плавных контуров фигур. Если сопоставить это явление с тем фактом, что современная поясам черная резная керамика с белым заполнением декорирована орнаментами только геометрического характера и геометризованными изображениями птиц и животных, то можно сделать следующий вывод: очевидно, сам материал подсказывал ту или иную манеру исполнения. Мягкость стенок необожженного и даже еще не высушенного сосуда, податливость глины, легко прилипающей к острой палочке, которой наносились изображения, вынуждала делать короткие, резкие штрихи или применять штамп. Напротив, кованая, гладкая поверхность бронзовой пластины позволяла долго вести тонкую легкую линию, почти не отрывая гравировальное орудие. Поэтому изломанный, типа меандра, орнамент глиняных сосудов на бронзовых поясах сменяется плавной непрерывной спиралью.

Правда, указанные стилистические особенности орнаментации обеих групп изделий не являются чем-то абсолютным. На керамике встречаются знакомые по поясам мягко очерченные изображения козлов, а на бронзовых поясах — орнамент из углов и треугольников или шашечный. Но характерные признаки той и другой групп орнамента все же можно выделить.

Судя по характеру декора, закавказские бронзовые пояса изготовлялись на протяжении длительного времени и прошли ряд стадий развития.

Керамика составляет наряду с бронзовыми поясами чрезвычайно интересную и своеобразную группу изделий эпохи развитой и поздней бронзы. В это время выделяется группа черных лощеных сосудов, покрытых врезанными композициями, заполненными белой массой. Изображения на них — многочисленные и разнообразные геометрические мотивы (зигзагообразная линия, меандр, елочка и др.) и символические знаки, а также стилизованные изображения животных. Красота сосудов достигается строгим и эффектным сочетанием двух тонов — черного и белого.

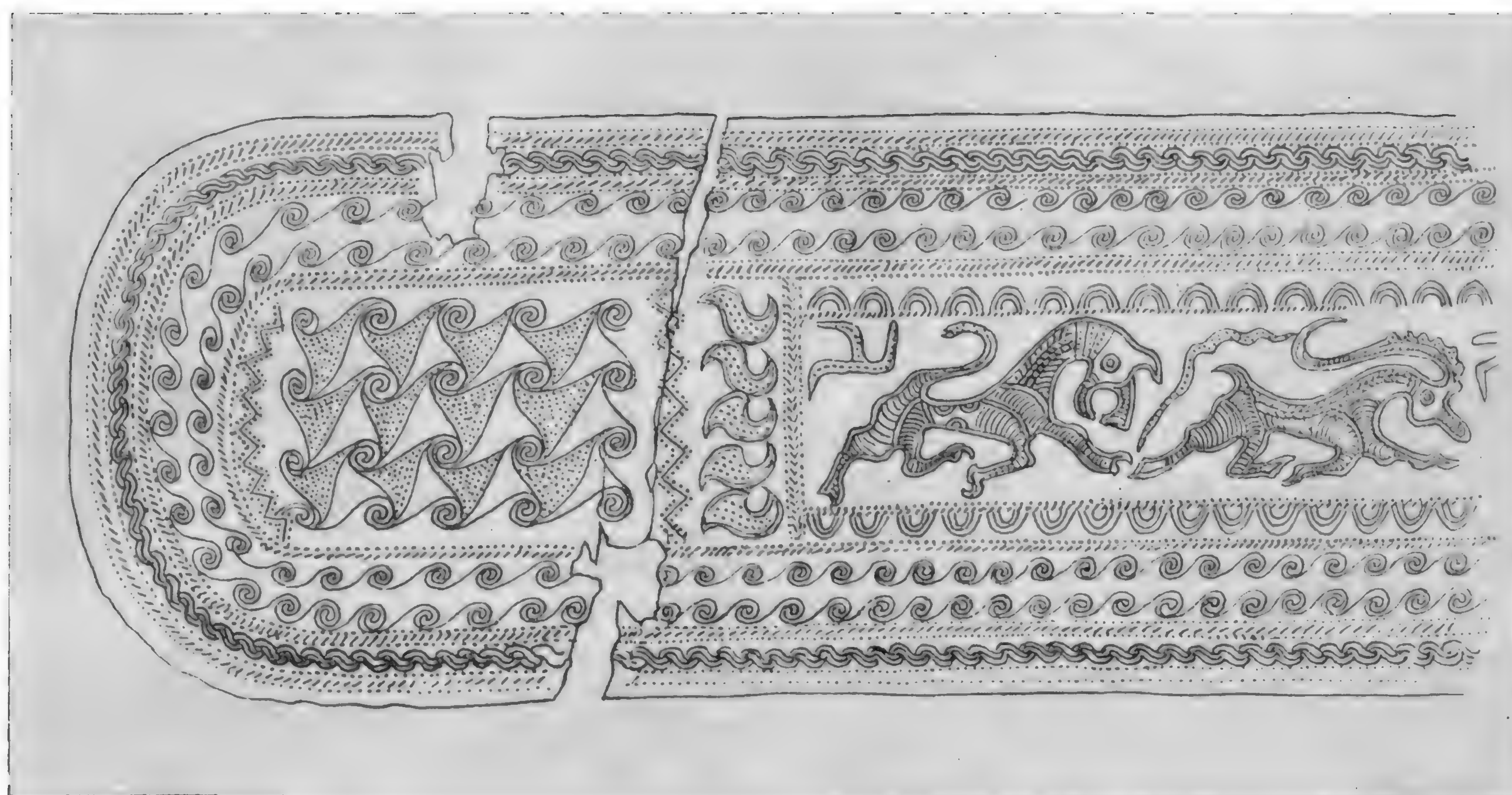
Изображения воспринимаются как единые орнаментальные композиции, где только при ближайшем рассмотрении читаются отдельные фигуры и знаки, в которые их создатели, несомненно, вкладывали определенный смысл. Таковы, например, три сосуда из раскопок на Килик-даге в Азербайджане. На небольших чашках изображены люди с поднятыми руками, стоящие перед животными и символическими знаками, связанными с солярным культом. Все фигуры составлены из прямых или вогнутых врезанных линий, образующих контур. Например, фигура козла — это почти всегда два треугольника, соединенные вершинами. Внутреннее пространство заполнено зарубками и точками. Весь рисунок нанесен процарапыванием и гребенчатым штампом, причем каждый из приемов придает изделию оригинальный облик.

Схематично переданные птицы и животные на керамике имеют аналогии среди бронзовых фигурок из тех же захоронений. Между ними существует стилистическое родство в лаконизме и обобщенности форм при передаче наиболее характерного.

Большое число черных лощеных сосудов с белыми изображениями найдено в курганах Нагорного Карабаха, но есть они и в кургане у Толорса, в курганах Ханларского и Кировабадского районов.

Яркие и своеобразные памятники периода развитой и поздней бронзы — рубежа II и I тысячелетий до н. э.— дает так называемая кобанская культура населения горной и предгорной полосы центральной части Северного Кавказа. Ряд предметов кобанской культуры (топорики, пояса, металлическая посуда) имеет аналогии в колхидской культуре, которая была распространена в ту же эпоху в Западной Грузии.

Высокая культура Кавказа конца IV — начала I тысячелетия до н. э. не исчезла бесследно. Многие традиции



38. Бронзовый пояс из поселения у Кедабека. Эпоха поздней бронзы.

в орнаментике, в художественном ремесле дожили в народном искусстве Кавказа до наших дней.

Высокие эстетические качества — декоративность и образная выразительность древних закавказских изделий из металла — позволяют говорить о существовании исконного специализированного местного производства, на котором базируется развитие современного декоративно-прикладного искусства народов Кавказа.

МЕГАЛИТИЧЕСКИЕ СООРУЖЕНИЯ КАВКАЗА И ЗАКАВКАЗЬЯ

Кавказ во II тысячелетии и начале I тысячелетия (примерно до VII века) до н. э. был населен главным образом небольшими родоплеменными союзами.

Большие группы сооружений, возведенных в тот период, носят общее название мегалитических (от греческих слов «мегас» — большой и «литос» — камень). Формы их весьма различны. Это могильные сооружения — дольмены [2], крупные, отдельно стоящие камни — менгиры[3], кромлехи[4], так называемые циклопические крепости[5] и др. Циклопические постройки возводили из грубо обработанных глыб или плит камня без каких бы то ни было связующих веществ. Техника сооружения подобных памятников свидетельствует о низком еще уровне строительного дела.

Своеобразен и интересен вид этих памятников. Менгиры — крупные камни, иногда с отверстием в верхней части для перетаскивания их. Грубо отколотые от более крупных глыб, они представляют собой большие куски камня с неровными, торчащими острыми углами. Каждый обломок имеет свой облик, свою неповторимую форму. Как фантастические зубья, возвышаются они рядом с каменными насыпями — курганами над захоронениями в виде каменных ящиков. Кажется, что не рукой человека и не в определенной системе расставлены эти камни, а какая-то могучая сила разбросала и нагромоздила их. Таковы, например, крупные менгиры на Кошун-даше в Зангезуре.

Помещения для коллективных захоронений — дольмены представляют собой приземистые, тяжеловесные по пропорциям сооружения, напоминающие по облику жилые дома (*илл. 39.*). Не случайно горцы Западного Кавказа называют их «карликовыми домами». Существует легенда о том, что племя великанов соорудило их для защиты от непогоды племени карликов.

Дольмен образован четырьмя массивными каменными плитами, установленными вертикально. На них, как бы навечно их скрепляя и надежно укрывая внутреннее пространство, водружен огромный камень — плита грибообразной формы с грубо отесанной наружной поверхностью, но с тщательно обработанной стороной, которая служит потолком внутреннего помещения. Подобное завершение постройки придает ей особенно прочный, несокрушимый облик.

Сходство с человеческим жилищем дольменам сообщают и детали: круглое, овальное или арочное отверстие в нижней части передней, поперечной плиты — своеобразный «вход» (при сооружении дольменов отверстия эти плотно закрывали специальными каменными пробками), а также подобие лоджии — ниша или навес, образуемые довольно значительными выступами продольных и верхней плит. В такой нише несколько человек могут свободно укрыться от дождя или палящих солнечных лучей.

Иногда стены дольменов составлены из нескольких плит или камней, иногда же весь дольмен вырублен из цельного куска камня и представляет собой монолит.

Общий архитектурный образ дольменов основан на сочетании крупных, не расчлененных объемов, на предельно простой и ясно выявленной конструкции. Эти качества придают облику дольменов величественно-монументальный характер. Никаких орнаментальных украшений на наружной поверхности стен нет: отесанные плоскости каменных плит красивы и создают внушительное впечатление именно своей целостностью. Только в нескольких дольменах на внутреннюю поверхность боковых плит нанесены малозаметные линии и зигзаги.

На Западном Кавказе дольмены расположены большими группами, по сто и более сооружений в каждой. Они служили местом захоронения лиц, принадлежавших, вероятно, к одному роду или племени.

Типы дольменов очень разнообразны. Они бывают четырехугольные, многогранные, круглые, двойные, с приставленными к продольным плитам камнями, врытые в землю и сооруженные на курганах и искусственных насыпях, с подводящим к ним коридором из вертикально поставленных камней (менгиров) или окруженные поясом из камней (кромлехом), с разнообразными по форме отверстиями в передней плите.

Плиты, из которых сложены стены дольменов, всегда тщательно отесаны внутри. В продольных плитах бывают высечены пазы, в которые вставлены поперечные плиты для лучшего их закрепления. На внутренней поверхности плит, служащих крышами, с той же целью высечены полуколонки и выступы.

Дольмены использовали для погребений в течение длительного периода — с раннего до позднего бронзового века. Дольмены Западного Кавказа, в частности, Абхазии,— одни из наиболее ранних на Кавказе и в Закавказье.

Наиболее интересны и важны среди мегалитических сооружений циклопические крепости. Они стали появляться в Закавказье в связи со своеобразными формами общественной жизни. В эпоху бронзы все большее значение в экономике приобретало скотоводство. Одновременно происходило имущественное разделение. Племя, владевшее наибольшим количеством скота, превращалось в наиболее богатое и становилось во главе союза племен. Между отдельными племенами и их союзами происходили непрерывные столкновения, взаимные грабительские набеги, шла борьба из-за скота и пастбищ. Естественно, что при подобных обстоятельствах поселения начали возводить на высоких холмах, как укрепления, крепости мощной кладки.

Окружать поселения каменными стенами стали во II тысячелетии до н. э. в ряде районов Закавказья — на склонах Арагаца, в Севанском районе, в западном Азербайджане, в Шамхорском районе, в Триалети в Грузии. Лучше всего они изучены на территории Армении. Они производят и в наши дни неизгладимое впечатление мощью стен, обширностью территории, которую эти

стены охватывают, грандиозностью труда, положенного на создание подобных укреплений. Стены сложены в нижней части из громадных — до двух метров высотой — каменных глыб вулканических пород, базальта и трахита. Верхние части выкладывали из кирпича-сырца. Поэтому обычно стены сохранились на высоту только от двух до четырех метров.

Стены крепостей возводили из двух рядов (наружного и внутреннего) крупных, почти необработанных, иногда грубо оббитых глыб камня, промежуток между которыми засыпали мелкими обломками того же камня.

Крепости имеют значительное сходство между собой, однако они далеко не одинаковы. Их можно разделить на две основные группы по ряду признаков: выбору места, способу возведения и укрепления стены, обработке строительного материала, расположению поселения по отношению к крепостным стенам.

Крепости наиболее древней группы построены на самых труднодоступных, господствующих над местностью холмах. К ним относятся, например, крепости в Хаджи-Халиле, Адиамане и Согютлу в Армении. Непосредственно у крепостных стен, на склоне холма и внутри крепости строили круглые или овальные в плане жилища. При возведении жилищ на довольно крутых склонах их укрепляли системой подпорных стенок-крепид, чтобы предохранить постройки от оползней. Таким образом, крепость на холме вместе с окружавшими ее жилищами представляла собой довольно сложный архитектурно-инженерный ансамбль, единый по функциональному назначению и целостный по художественному облику. Крепости первой группы датируются IX—VIII веками до н. э. Очевидно, крепости второй группы относятся к более позднему времени — VII—VI векам до н. э.

Со временем изменились требования, предъявляемые к крепостным постройкам, а в связи с этим — условия и техника их сооружения. Крепости второй, позднейшей группы больше по размерам, по площади и включали в свои стены уже почти все поселение. Возведены они на возвышенностях, у которых один склон пологий. Наиболее характерным образцом крепости второй группы является крепость в Хороме (Армения). При их сооружении применяли уже тесаный камень.

Чрезвычайно своеобразную группу мегалитических памятников Закавказья образуют так называемые вишапы и вишапоиды. Это монументальные каменные изваяния, находящиеся в горах, в зоне высокогорных пастбищ, вдалеке от поселений. Вишапы, очевидно, связаны с грандиозными древними ирригационными системами, состоящими из искусственных водохранилищ и каналов.

К сожалению, именно отдаленность вишапов от поселений или могильников затрудняет их датировку; установить время создания этих каменных изваяний можно пока предположительно, исходя из следующих данных. До первой половины XVIII века до н. э. включительно на территории Закавказья существовали лишь небольшие поселения-крепости. Их жителей вполне удовлетворяли источники и реки, которые протекали поблизости. С разрастанием поселений для нормальной их жизнедеятельности, для снабжения водой огромных стад и посевов стали необходимы водохранилища с плотинами и системами каналов, берущих начало высоко в горах. При создании этих систем и сооружались вишапы. Очевидно, их можно датировать II — нача-



39. Дольмен близ Сухуми Известняк. II тыс. до н. э.

лом I тысячелетия до н. э. На одном из вишапов, найденном около Гарни, сохранилась нанесенная на него клинообразная надпись урартского царя Аргишти, сына Менуа (VIII век до н. э.). По-видимому, в то время вишап еще стоял как памятник и его поверхность не успела выветриться.

Что же представляют собой эти изваяния? Это удлиненные стелы в форме рыб *(илл. 40)*, причем рыб двух видов: одни напоминают сома, а другие — рыбу, называемую по-армянски «чанар». Высечены они из огромных кусков базальта (часто более четырех метров в длину) с большим пластическим мастерством. Глаза, жабры и плавники, а также имеющиеся на многих вишапах дополнительные изображения переданы в рельефе. Дополнительные фигуры — это, в первую очередь, шкура быка, как бы накинутая на верхний конец монолита так, что свешиваются голова с рогами и четыре ноги. Довольно ясно переданы глаза, ноздри и уши. Вероятно, это изображение шкуры жертвенного животного. От морды быка обычно отходит несколько волнистых линий, очевидно, стилизованные струи воды, как бы вытекающие изо рта быка. Иногда такие линии помещены сбоку от его головы. Может быть, некоторые из них, более утолщенные, означают не водяные струи, а тела змей, которые, по древним верованиям, были тесно связаны с водной стихией.

Ниже часто бывают помещены фигуры с длинными шеями и на высоких ногах — по всей вероятности, водоплавающие птицы. Таким образом, получается единый, неразрывный по смыслу комплекс изображений: божество — покровитель воды вишап в виде рыбы, при-



40. Вишап. Каменное изваяние в Имирзеке Вторая четверть — середина I тыс. до н. э.

несенное ему в жертву животное, существующее благодаря воде,— бык (изображение шкуры с головой и ногами), и олицетворяющие воду змея и водоплавающие птицы.

В Гехамских горах Армении открыты 23 вишапа (целые фигуры и обломки). Аналогичные им изваяния обнаружены на южном склоне Арагаца и на северо-восточном берегу Севанского озера. Найдены вишапы и в южной Грузии: у сел Мурджахеты, в селении Гандза, у селения Шипяк-Джавахети и на реке Цалке.

Вишапы интересны не только как памятники, отражающие очень древние религиозные представления о своеобразных божествах — покровителях воды, а через нее — земледелия и скотоводства. Это великолепные произведения изобразительного искусства Закавказья. Детали и дополнительные фигуры, переданные в довольно высоком, плавно прорисованном рельефе, сообщают скульптурам живописность. Они воспринимаются в целом как красивый, сочный орнамент. При различном количестве деталей и вариациях в их размещении, рельефы никогда не расчленяют, не разрывают основной массы скульптурного объема, часть которого они составляют. Вишапы демонстрируют умение создавших их мастеров выразительно передавать характерные черты различных существ, сочетать отдельные фигуры в гармоничные и полные глубокого смысла композиции.

По сравнению с закавказской пластикой из бронзы конца II — начала I тысячелетия до н.э. вишапы — произведения значительно более крупные по размерам. Однако обе группы скульптур роднит монументальность, заложенная в их лаконично-конструктивном образном строе. Близки также декоративно-ясная манера прорисовки рельефных деталей и система их компоновки, основанная на равновесии масс и изобразительных мотивов. Таким образом, вишапы — одна из сфер проявления высокой пластической культуры народов Древнего Закавказья, восходящей к IV—III тысячелетиям до н. э.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ КАВКАЗА

В разных районах Кавказа археологи выявили и описали рисунки и знаки на скалах, нанесенные древними людьми. Самые ранние из этих знаков относятся еще к палеолиту.

На стене пещеры Мгвимеви в Грузии обнаружены нарезные линии, иногда складывающиеся в примитивные геометрические фигуры. Слои земли с кремневыми орудиями середины позднего палеолита частично покрывают эти нарезки. Сходные начертания зафиксированы в гроте Агца в Абхазии. Может быть, поздним палеолитом датируются оттиски намазанных красной краской кистей рук на скале близ пещер на реке Губс в Прикубанье. Эти оттиски совершенно тождественны отпечаткам рук на стенах с палеолитической живописью во французских пещерах Нио, Кастильо, Гаргас, Комбарель и др.

Известны на Кавказе и наскальные изображения бронзового века как гравированные (Самурская в Прикубанье, Капчугай, Буйнакск в Дагестане), так и красочные (Кюшлю-Орля в Прикубанье, Чинахетта, Чуялхвараб в Дагестане). Но наиболее интересными являются, бесспорно, гравировки в местности Кобыстан в шестидесяти километрах к югу от Баку, в течение многих лет исследующиеся экспедициями Академии наук Азербайджанской ССР.

Здесь на расстоянии двенадцати километров друг от друга расположены горы Джингир-даг, Беюк-даш и Кичик-даш — три изолированные возвышенности с плоскими вершинами и обнаженными склонами. Вероятно, плоские вершины, окруженные обрывами с крутыми, часто неприступными скальными стенками, были удобны для загонной охоты, что и привело сюда первобытного человека.

Горы интенсивно разрушаются. Их склоны и подножия усеяны обломками известняка, оторвавшимися от края плато. Камни иногда образуют завалы с полостями внутри — некоторое подобие пещер. На эти обломки известняка и на стены «пещер» и наносили изображения. Существовало несколько районов, где по традиции чаще всего делали рисунки. Большинство расположено на восточном, обращенном к Каспию склоне гор и главным образом у их подножия. Пожалуй, наиболее любопытное скопление рисунков находится на верхнем уступе склона горы Беюк-даш.

Хотя камней вокруг множество, люди сплошь и рядом вырезали изображения на одних и тех же камнях, так что линии позднейших гравировок проходили через более древние. Удается расчленить многочисленные (около 3000) рисунки Кобыстана на несколько разновременных групп. По крайней мере две из них возникли в каменном веке.

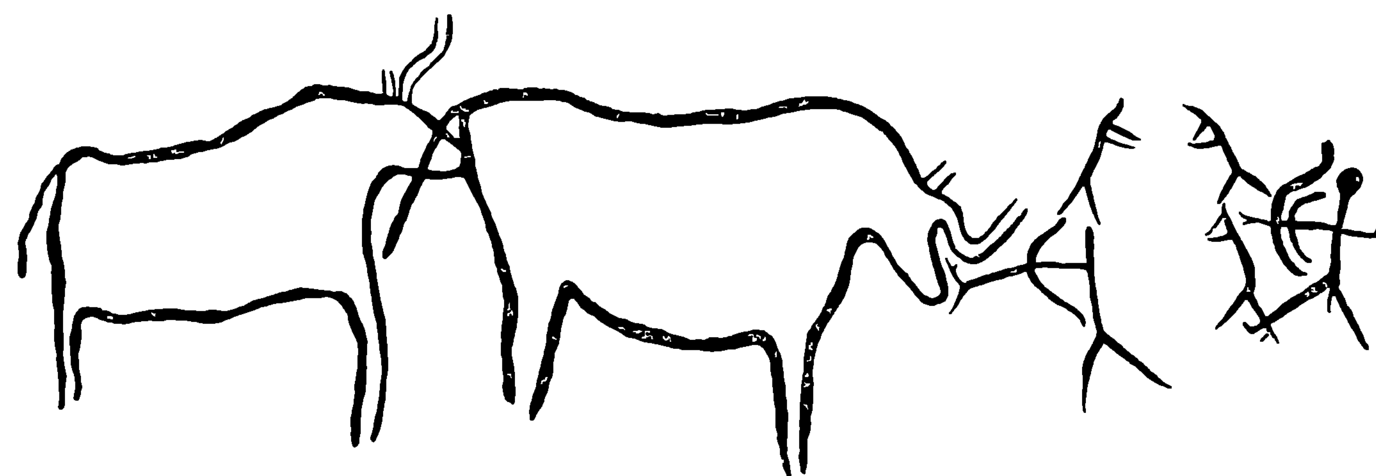
Первая группа — силуэты людей, нередко расположенных рядами, а иногда взявшихся за руки как бы в хороводе. Люди одеты в короткие юбочки и держат в руках луки. В этой же группе встречаются профильные изображения женщин, напоминающие по очертаниям некоторые палеолитические статуэтки (Петерсфельс). Танцующие фигуры также знакомы нам по палеолитическому искусству. Принято думать, что художники запечатлели в пещерах магические танцы охотников перед отправлением на промысел.

Эти изображения, сосредоточенные только на верхней террасе горы Беюк-даш, преимущественно в пещерах, нигде не перекрывают каких-либо более древних рисунков. Зато сами они в нескольких случаях прорезаны позднейшими гравировками с изображениями диких быков. Таких гравировок много. Они обнаружены как на верхней, так и на нижней террасе Беюк-даша и на горе Кичик-даш, при этом зачастую не в пещерах, а на открытых скалах. Помимо изображений быков, встречаются великолепные реалистично исполненные рисунки диких лошадей и кабана и схематические фигурки охотящихся на них лучников.

Если изображения первой группы представляют собой силуэты, целиком углубленные в камне, то рисунки второй группы — контурные и выполнены гравировкой. Человеческие фигуры в первой группе отличаются очень вытянутыми пропорциями. Во второй пропорции укорочены и размеры фигур, как правило, меньше. Быки и лошади изображены в профиль, только с двумя ногами, что характерно для искусства каменного века. Рука художника уверенно, не отрываясь от камня, очерчивала выразительный силуэт зверя: турьи рога, мощный круп и массивную холку быка, заостренную морду кабана, стройные ноги лошади. Изображения людей гораздо схематичнее, но полны экспрессии. Маленькие человечки стреляют из луков в быков и лошадей, тащат на себе убитых животных, танцуют, взявшись за руки.

В двух «пещерах» на верхней террасе Беюк-даша подобные рисунки были закрыты отложениями поселения позднемезолитического времени. Тем самым их возраст определяется минимум как позднемезолитический. Именно для мезолитического искусства характерны сцены охоты с луком и стрелами, сочетание реалистичных изображений животных со схематическими фигурами людей. Это была пора, когда только зарождался интерес к изображению человека и еще не забылась питавшаяся палеолитическими традициями реалистичная манера в передаче облика зверя *(илл. 41)*.

Основная масса гравировок Кобыстана относится к более позднему времени — эпохе бронзы. Кобыстан имел значение и как район, удобный для охоты (еще в XIX веке там охотились бакинские и шемахинские ханы), и как район древних охотничьих святилищ. Вероятно, как и теперь, у подножия гор пасли скот. Показательно, что поздние рисунки расположены в основном у подножия трех гор, в отличие от ранних изображений, размещенных на верхней террасе Беюк-даша, в месте, наиболее выгодном для загонной охоты.



41. Охота на быка. Наскальное изображение на горе Беюк-даш. Поздний мезолит.

Сюжеты гравировок эпохи бронзы большей частью прежние — охотничьи. Тут и охота всадников на оленя, и изображения горных баранов, львов и чаще всего безоаровых козлов *(илл. 42)*. Но появляются и новые сюжеты. Таковы ладьи со многими пловцами и с сияющим солнцем на носу — отражение солярного мифа о солнце, путешествующем по небосводу на ладье. Во II тысячелетии до н. э. этот миф был не раз запечатлен на скалах в Скандинавии, на Урале, в Сибири. Имеется и рисунок повозки, показанной как бы в плане, сверху. Совершенно такое же изображение обнаружено на стенке погребального каменного ящика начала I тысячелетия до н. э. у села Берекей в Дагестане.

Датировка рисунков подтверждается находками камней с тождественными кобыстанским изображениями козлов в поселении начала I тысячелетия до н. э. Сигитми II в Дагестане и в двух могильниках того же времени на Апшеронском полуострове. Существенно для датировки и изображение на горе Джингир-даг всадника с очень специфическим оружием — двурогими бронзовыми вилами.

По сравнению с гравировками второй хронологической группы здесь заметно нарастание схематизма. Рисунки козлов зачастую представляют собой всего лишь значки, сотое повторение некоего канона. Охотники эпохи бронзы, посещавшие горы Кобыстана, воспроизводили на камнях только привычную мертвую схему. Почти все изображения по размеру значительно меньше, чем рисунки первой и второй групп. Все же отдельные гравировки следует рассматривать как памятники искусства. Отметим, в частности, оленей с могучими ветвистыми рогами или крадущихся львов, вырезанных на горе Джингир-даг.

Изображения безоаровых козлов, типа кобыстанских, широко распространены в западном Прикаспии — на Апшеронском полуострове и в ряде пунктов в Дагестане (Сигитми, Капчугай, Кумторкала, Буйнакск).

По наскальным рисункам Восточного Кавказа можно проследить переход от реалистичных изображений животных к схематическим фигуркам эпохи бронзы, перенесение гравировок из пещер на открытые камни и смену охотничьих сцен сценами, связанными с земледельческими солнечными мифами. Стиль, характерный для Восточного Кавказа, судя по всему, не был типичен для Западного, где преобладали схематичные геометрические начертания, известные нам по Мгвимеви, Агца и Самурской.

За последние годы в Закавказье исследована новая обширная группа наскальных изображений. Это петроглифы Армении, выбитые на глыбах базальта в Гехамских горах в районе Гарни, на горе Ухтасар в окрестностях Сисиана, на Арагаце. По сравнению с гравировками Кобыстана рисунки Армении более схематичны и меньше по размеру (максимум 10—15 сантиметров). Твердый базальт труднее поддавался обработке, чем мягкий известняк. Здесь есть профильные изображения горных козлов, пеших и конных охотников, вооруженных луками. Встречаются фигуры оленей, змей, фантастических драконов, солярные знаки, знаки зодиака. Некоторые сюжеты известны по росписям глиняных сосудов эпохи бронзы, что позволяет относить древнейшие из армянских петроглифов к этому времени. Все изображения сосредоточены на высоте трех и более тысяч метров над уровнем моря, в районе высокогорных альпийских пастбищ и, вероятно, созданы пастухами, пригонявшими сюда свои стада.



42. Безоаровые козлы. Наскальное изображение у подножия Джингир-даг. Бронзовый век.

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

Один из основных источников для суждений о древнем искусстве племен и народов Северного Кавказа — бронзовые изделия так называемой кобанской культуры, бытовавшей на территории Центрального Кавказа в переходный период от бронзового к железному веку (от рубежа II и I тысячелетий до III века до н. э.).

Другие синхронные археологические культуры Северного Кавказа: каякентско-хорочоевская (в восточной Чечне и Дагестане) и прикубанская (на северо-западном Кавказе) еще не достаточно изучены и не дают таких богатых материалов для обобщенных характеристик древнего искусства этих районов.

По оригинальности и многообразию форм изделий кобанская культура нисколько не уступает ни известной гальштатской культуре Западной Европы, ни прославленной луристанской бронзе Передней Азии. Она занимает особое место и в системе археологических культур Советского Союза.

Впервые выявленные в 1869 году у селения Верхний Кобан в Северной Осетии памятники приобрели мировую известность. В настоящее время бронзовые изделия кобанской культуры, добытые в разных районах Северной и Южной Осетии, Чечено-Ингушетии, Кабардино-Балкарии и Пятигорья, имеются в музеях Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Орджоникидзе, Нальчика, Грозного, Пятигорска, Берлина, Парижа, Вены, Будапешта и других городов.

Наиболее крупные и богатые памятники кобанской культуры — могильники близ селений Кобан и Кумбулта в Северной Осетии, у села Тли в Южной Осетии, у сел Мужичи и Сержень-Юрт в Чечено-Ингушетии.

Самые же характерные поселения — Змейское в Северной Осетии и Алхастинское и Сержень-Юртовское в Чечено-Ингушетии.

Создатели кобанской культуры — оседлые кавказские аборигены. Основой их хозяйства были отгонное скотоводство, земледелие и высокоразвитое металлопроизводство, вначале бронзовое, а позднее и железное.

Элементы культуры древнего Кобана сохранялись в материальной и духовной жизни северокавказских горцев, в первую очередь — осетин, до недавнего прошлого. Здесь можно назвать такие характерные бытовые детали, как железные надочажные цепи с бараньими головками, волютообразные капители столбов.

Древние жители Центрального Кавказа были искусными мастерами. В предметах прикладного искусства они талантливо отобразили окружающий мир и свои представления о нем. По многочисленным изображениям и рисункам на кобанской бронзе можно получить довольно полное представление о древней фауне края и о жизни людей. Бронзовые и глиняные скульптурные фигурки диких и домашних животных *(илл. 44)*, мужские фаллические статуэтки *(илл. 43)* и женские статуэтки, символизирующие материнство, мифологические сцены борьбы человека со змеями, рельефная и графическая орнаментика с мотивами рыб, змей, иногда фантастических животных *(илл. 45—47)* свидетельствуют о зависимости прикладного искусства от существовавших тогда верований.

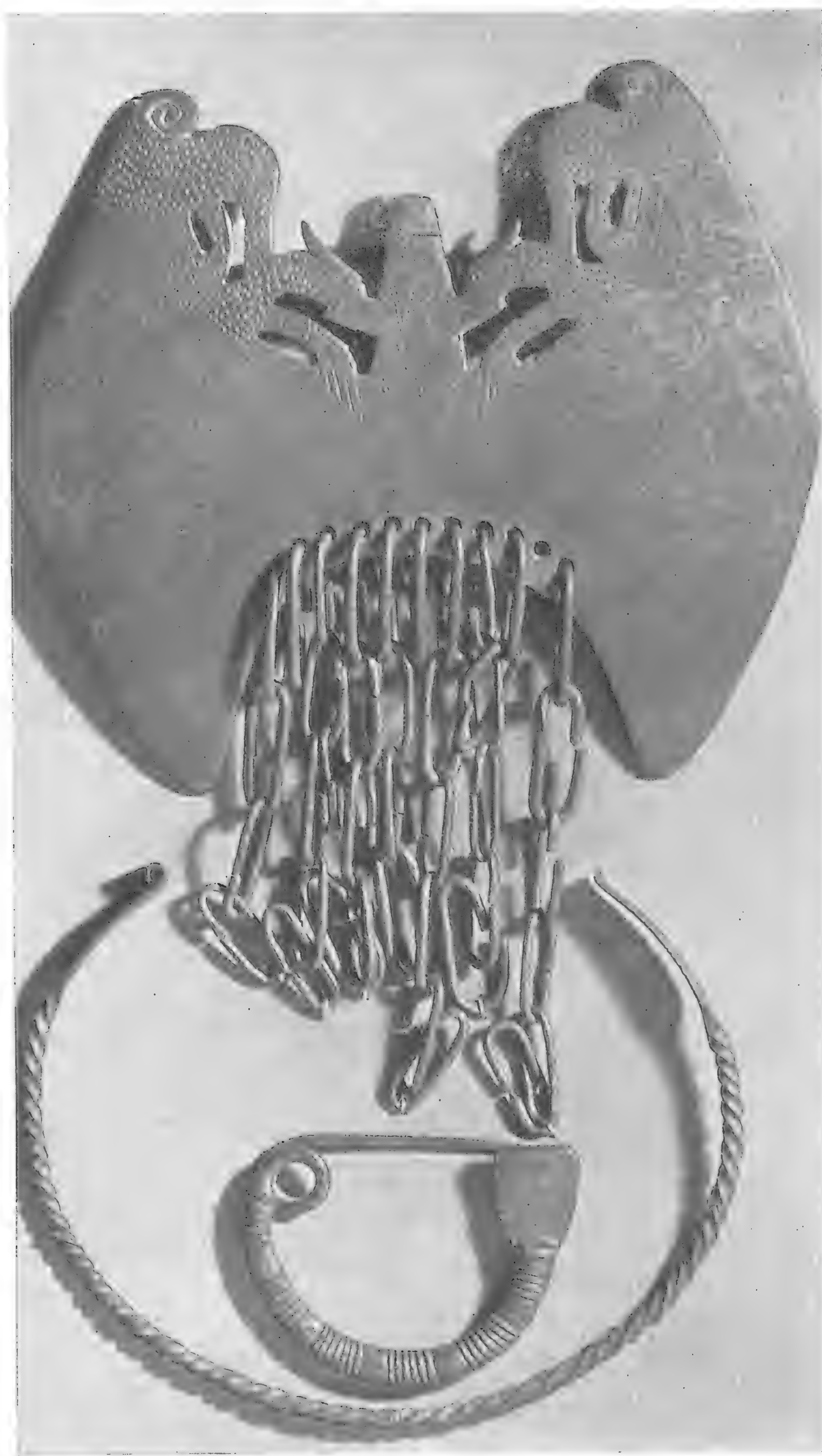
Мифологические змееборцы, элементы солнечного культа и другие изображения отражают анимистические воззрения. Фигурки животных и птиц свидетельствуют о существовании древних тотемистических представлений. Наконец, третья группа вещей, очевидно, была связана с магией, в частности с произ-



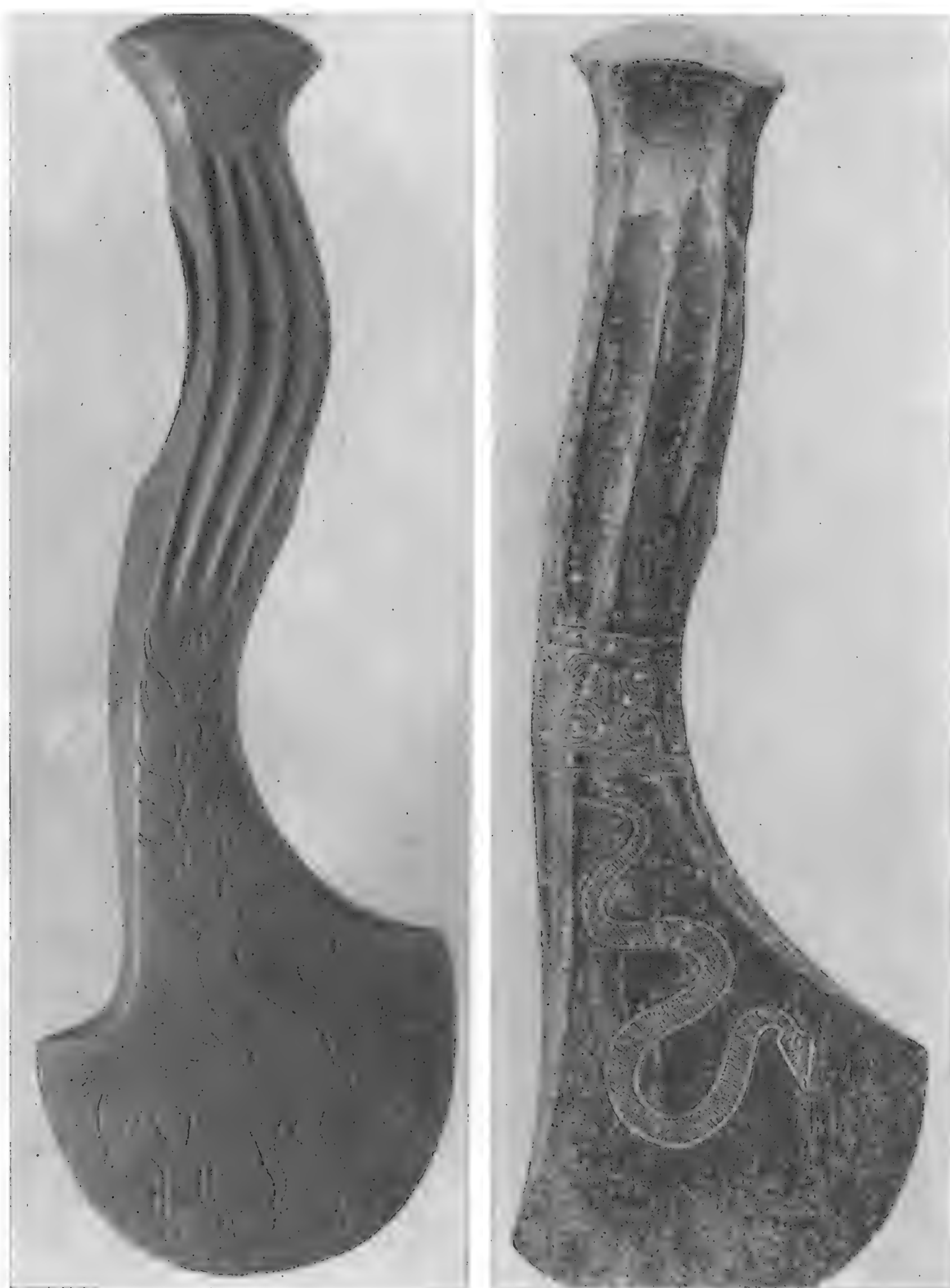
43. Бронзовое навершие жезла с культовой фигуркой из «Казбекского клада». VI—V вв. до н. э.



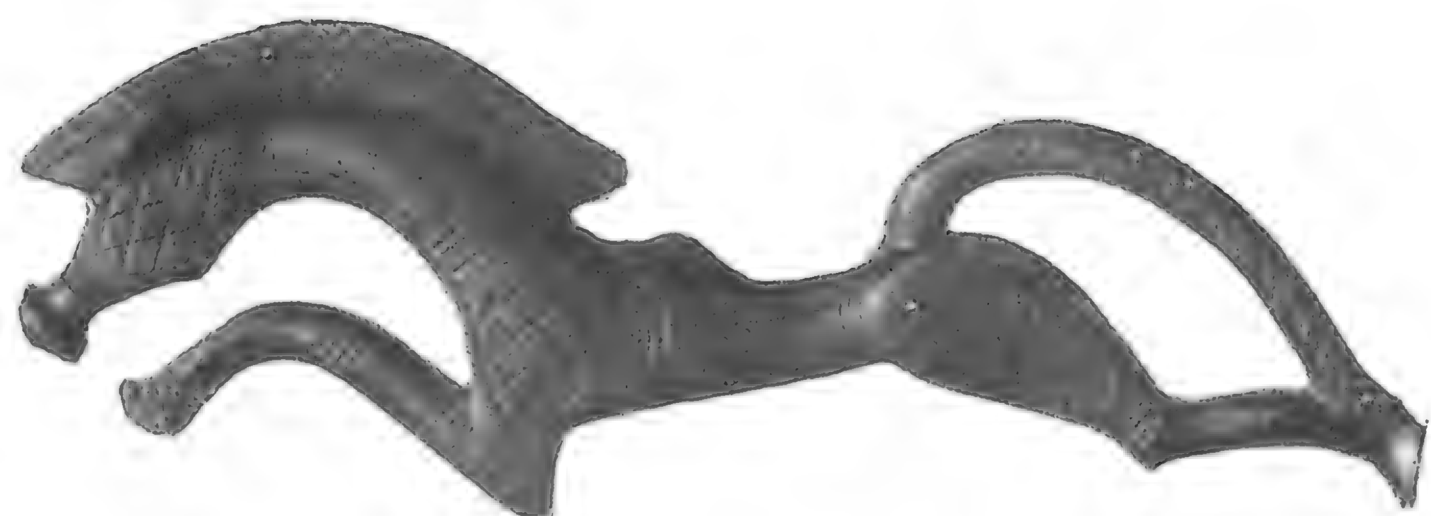
44. Глиняная кружка с зооморфной ручкой из могильника у аула Верхний Кобан. IX—VIII вв. до н. э.



47. Бронзовая фигурная бляха из Чечни. VI—V вв. до н. э.



45, 46. Бронзовые топоры с гравированными изображениями из могильника у аула Верхний Кобан. IX—VIII вв. до н. э.



48. Скачущий конь. Бронзовая пряжка из Осетии. Последние века до н. э.



49. Олень. Бронзовое навершие из могильника у аула Камунта. VII—VI вв. до н. э.



50. Бронзовая пряжка в виде зверей из могильника у аула Верхний Кобан. XI—VIII в. до н. э.

водственной магией и с культом плодородия или домашнего очага. Это фаллические статуэтки, вотивные скульптурные изображения человека или частей его тела и др.

Предметы кобанского прикладного искусства можно разделить на плоскостные графические, широко представленные различными рисунками и узорами на металле и керамике, и объемные пластические — скульптура из бронзы и глины *(илл. 49)*. Следует подчеркнуть реалистичность кобанской скульптуры, совершенство пластической формы, удивительную наблюдательность древних мастеров и высокое для того времени мастерство отливки сложных изделий из металла (по восковым мсделям, с утратой литейных форм).

Графические плоскостные изображения в виде нарезного рисунка на кобанской посуде уходят своими корнями в эпоху средней бронзы (II тысячелетие до н. э.). В этих узорах преобладает простой, реже — усложненный геометрический бессюжетный орнамент в виде линий, точек, штрихов, кружков, спиралей, свастики, ромбов, треугольников, зигзагов и других символов окружавшей человека природы. Совокупность символов и их отдельные элементы создавали причудливые композиции, которыми украшались и бронзовые изделия — топоры, поясные пряжки, пояса, ритоны.

В ряде случаев пространство, заполненное геометрическим орнаментом, служило фоном для фантастических животных, изображенных в той же графической манере. Животный или звериный орнамент в графическом искусстве древних кобанцев явно предшествовал появлению объемных изображений. Стилизация, проявлявшаяся уже на ранних ступенях развития местного искусства, обусловливалась в известной мере техникой исполнения — гравировкой или процарапыванием и нарезкой на бронзе, глине и кости. Но решающее значение имели эстетические представления древних кобанцев.

Особую группу памятников искусства, оставленных кобанскими племенами, составляет мелкая пластика, реалистичная на раннем этапе развития их культуры.

Изображения диких и домашних животных, птиц, а иногда и людей, отливали по восковым моделям. Чаще всего отливали всю фигурку, реже — часть тела, еще реже — голову человека или животного. В качестве примера можно назвать звероподобные ручки для бронзовых сосудов из Жембалинского клада VIII века до н. э.

Особенно многочисленны были различные зооморфные подвески в виде голов туров, оленей, медведей, например, из Кобанского и Кумбултского могильника «Верхняя Рутха». Пластика в них достигала предельной ясности и выразительности *(илл. 48)*.

Эти памятники северокавказского звериного стиля, воспроизводившие облик обитателей гор, лесов и лесостепей, можно считать исходными, характеризующими древнейший этап местного искусства. Поразительное сходство некоторых образцов, типичных для древнего кобанского звериного стиля, с древневосточными мотивами в монументальном искусстве говорит о том, что на сложение кавказского стиля изображения животных некоторое влияние имело южное, луристанское и месопотамское искусство. Сила этого влияния сказалась в оформлении и более поздних предметов кобанской культуры. Таковы пряжки из Исти-су, Ца-Ведено и др., где симметричное геральдическое расположение двух хищников по сторонам геометрической фигуры очеиь напоминает переднеазиатские композиции, представляющие животных по сторонам «древа жизни» или по бокам богини — «владычицы зверей».

Влияние древневосточного искусства, особенно хорошо прослеживающееся в памятниках Закавказья, несомненно распространялось и на северокавказское искусство.

В памятниках второго этапа развития кобанского изобразительного искусства, который можно определять раннескифским временем (с середины VII до III века до н. э.), чувствуется стремление придать позам животных динамику и экспрессию при сохранении некоторой схематизации и условности изображения. В противоположность статичности изображений животных на более ранней стадии развития искусства *(илл. 50)* теперь им придают сложные динамические позы. Особенно своеобразно передается поворот головы, напоминающий приемы изображения животных в скифском зверином стиле. Такие нововведения объясняются контактом северокавказских племен со скифами и савроматами, прочно установившимся после первых походов

скифов в Переднюю Азию через Кавказ в 70-х годах VII века до н. э.

Непосредственные связи со скифским и сарматским искусством.

Это подтверждается многочисленными скифскими эталонами, в том числе и самими произведениями скифского звериного стиля, найденными среди северокавказских памятников VII—V веков до н. э., отдельные предметы из погребального инвентаря Кобанского, Моздокского и Лугового могильников, а также могильников близ Исти-су, Урус-Мартана, в куранах у села Гойты и др.

Поздний этап развития кобанского графического и пластического искусства характеризуется довольно оригинальным сочетанием геометрической орнаментации с изображениями животных, стилизованными, но прекрасно передающими реальные черты.

Очевидно, в самом начале этого периода вырабатывался ставший позднее классическим образ хищника, столь характерный для скифского звериного стиля V—IV веков до н. э.

Наиболее показательны бронзовая поясная пряжка из галиатского могильника Фаскау *(илл. 51)*, пластинчатые пряжки из Исти-су и Лугового могильника и другие шедевры позднекобанского прикладного искусства.

В некоторых из этих предметов, например, в пряжках из Исти-су, ярко проявляются и более ранние северокавказские художественные традиции, связанные, как выше было отмечено, еще с искусством передне- и малоазийского культурного круга.

Но, признавая влияние на кобанскую культуру ряда культур, способствовавших развитию северокавказского прикладного искусства, мы не можем не оценить также и вклада кобанской культуры в искусство окружавшего мира, в частности, в скифское искусство.

Наиболее глубокими предстают сейчас связи Кавказа со Скифией, уходящие корнями в предшествовавший исторический период. Напрашивается вывод, что в процессе оформления скифского звериного стиля VI—V веков до н. э. нужно предполагать участие, наряду с уральскими, сибирскими и другими элементами, и кобанской культуры. Особенно в этом убеждает трактовка столь излюбленного в скифском искусстве изображения оленя, достаточно хорошо представленного и в кобанской бронзе, например, на бронзовых поясах и пластинчатых пряжках из могильника Фаскау или из кобанского могильника *(илл. 52)*. Они поразительно близки к изображениям оленя на золотой бляхе из кургана у станицы Костромской или на золотой пластинке VI века до н. э. из Келермеса, справедливо считающимся блестящими образцами скифского звериного стиля.

Предшественники и соседи степных скифов были хорошо знакомы с образцами кавказского звериного стиля. Об этом можно судить по находкам на Украине кавказских бронзовых сосудов со звероподобными ручками (в селе Жаботино), бронзовых поясов с зооморфным орнаментом (в селе Подгорцы), по наборам удил и псалий, по разным украшениям конской сбруи и другим предметам северокавказского происхождения. Для подтверждения вклада северокавказского изобразительного искусства в процесс сложения скифского стиля весьма показательны ранние памятники скифской культуры на Северном Кавказе — из Келермесских и других курганов. Чисто скифские стилистические приемы сочетаются в них с художественными традициями урартской и местной кавказской культуры.

Оригинальные произведения искусства Северного Кавказа переходной поры от бронзы к железу обладали высоким художественным и техническим совершенством.

Особое значение кобанского изобразительного искусства в том, что оно создало прочные и глубокие традиции. Обогатив культуру позднейших племен Кавказа, традиции эти сохранились в веках и дожили до наших дней в искусстве народов Северного Кавказа.



51. Бронзовая пряжка с изображением оленя из могильника Фаскау. VII—VI вв. до н. э.



52. Лежащий олень. Бронзовая пряжка из могильника у аула Верхний Кобан. VII—VI вв. до н. э.

ИСКУССТВО НЕОЛИТА И БРОНЗОВОГО ВЕКА В СТЕПНОЙ ПОЛОСЕ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Археологические памятники эпохи неолита и бронзового века Левобережья и Правобережья Украины очень различны. В IV и III тысячелетиях до н. э. территорию Правобережной Украины заселяли племена земледельцев, культура которых характеризовалась глинобитными домами и богато орнаментированной керамикой высокого качества. Широкую известность получили найденные на стоянках трипольской культуры сосуды со сложным криволинейным узором, обычно нанесенным росписью, глиняные фигурки людей и животных.

На Левобережье Украины, в Подонье и Нижнем Поволжье в эту эпоху обитали племена, занимавшиеся главным образом животноводством и в меньшей степени земледелием. Здесь нет расписной керамики и глинобитных построек, очень редко встречаются и глиняные статуэтки. Сосуды из стоянок и погребений неолита и бронзового века на Левобережье, как правило, хуже обожжены, чем трипольские, проще по форме и орнаментации. На яйцевидных сосудах ямной культуры (III тысячелетие до н. э.) орнамент чаще всего сводится к поясу заштрихованных треугольников под самым горлом. Баночные горшки срубной культуры (вторая половина II — начало I тысячелетия до н. э.) украшены простыми геометрическими узорами в виде елочек, ромбов, треугольников, реже — меандров. Несколько наряднее посуда катакомбной культуры (первая половина II тысячелетия до н. э.), орнаментированная оттисками шнура, обычно образующими спирали, и керамика некоторых поздненеолитических стоянок с узорами из отпечатков керамических штампов. Однако было бы неверно на основании относительной примитивности керамики скотоводческих племен Северного Причерноморья считать, что они отстали в художественном развитии от земледельцев Правобережья.

С культурами эпохи неолита и бронзы в степной полосе связан ряд важных для истории искусства новых явлений. Из них следует выделить освоение камня как строительного материала, создание курганов и появление первых изображений человека в монументальных памятниках.

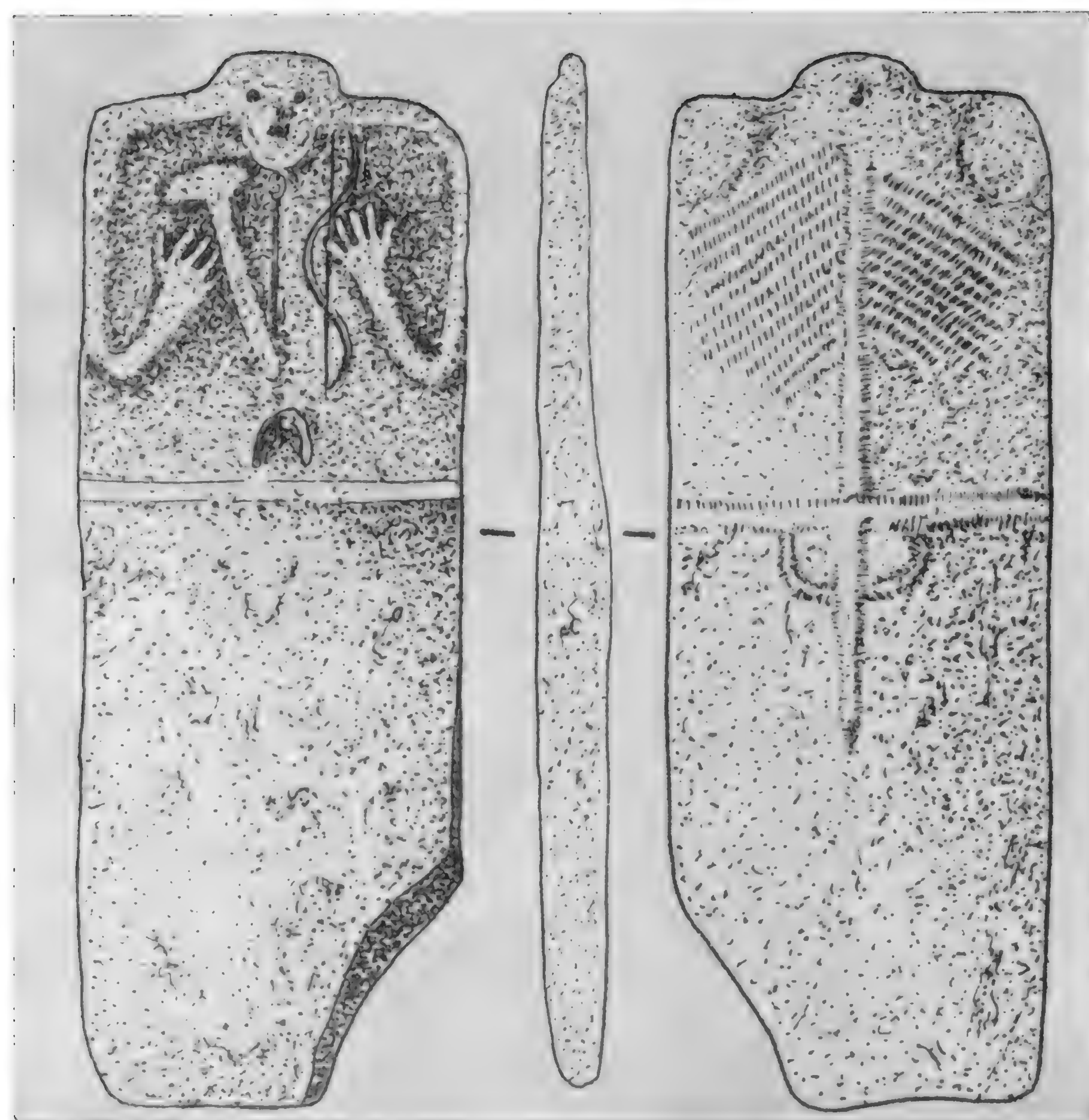
Накопленные отдельными общинами богатства, в первую очередь стада, нужно было охранять от соседних общин. В эпоху ямной культуры возникли первые укрепленные поселения. Поселения Михайловка и Скеля-Каменоломня, раскопанные недавно на днепровских порогах, были ограждены стенами из камня. Стена в Михайловке, шириною до 1,6 метра, сохранилась местами на высоту 2—3 метра. Плиты уложены на грунтовом растворе в один-три ряда то горизонтально, то вертикально. Внизу плиты крупнее, размеры некоторых из них — 1,85×1,3 метра. Хорошо выражена перевязка швов. Все это показывает, что обитатели стоянки уже имели опыт каменного строительства. В поселениях найдены каменные фундаменты домов, примыкавших к оборонительным стенам.

В ту же эпоху каменные конструкции появились и в могильных сооружениях. В Крыму и Северном Причерноморье покойников стали хоронить в ящиках из каменных плит, иногда специально отесанных. Древнейшие курганы юга Европейской части СССР относятся к ямной культуре. Появление этого вида надгробных памятников — существенный момент в истории первобытного искусства. И в более ранние времена местоположение могил как-то отмечалось на поверхности земли. Но только в III тысячелетии до н. э. скотоводческие племена начали сооружать курганы — огромные надмогильные памятники, господствующие над степью уже пять тысячелетий.

Современный облик оплывших и распаханных курганов не дает достаточного представления об их первоначальном виде. В свое время в основании ряда курганов был виден пояс из поставленных на ребро камней. Плиты такого кромлеха вокруг кургана ямного времени у села Вербовка Черкасской области были покрыты гравировкой из геометрических фигур (вписанные один в другой ромбы, ленты-зигзаги и т. д.).

Остатки дерева свидетельствуют о том, что основа кургана была скрыта под деревянным шатром, опиравшимся на каменный орнаментальный фриз. Основание кургана срубной культуры у Комаровки в Поволжье было обложено бревнами, радиально сходившимися к вершине. Светлое свежее дерево бревен должно было резко выделяться на зеленом фоне травы. Все курганы некогда были выше, круче и еще заметнее, чем сейчас, на необозримом пространстве степи.

Курганы — чисто степное явление; в горах и в лесных районах они встречаются очень редко. Это не удивительно. При сооружении курганов заботились прежде всего о том, чтобы они были видны издалека, а это воз-



53. Антропоморфная стела из села Натальевка. Гнейс. Ранний бронзовый век.

можно только в степи. Некоторые курганы ямной культуры и сейчас поражают размерами — высота их и теперь достигает 7 метров. Диаметр кромлеха в основании одного из курганов — 20 метров. Несомненно, что возведение таких курганов требовало огромной затраты сил всей первобытной общины. В этом отношении курганы можно сравнить с пирамидами и мегалитическими памятниками, сооружавшимися в ту же эпоху.

Хотя идея кургана, пирамиды или мегалита на первый взгляд очень проста, все эти надмогильные памятники появились на достаточно позднем этапе истории, когда сложилось совершенно иное отношение к человеку, чем в охотничьей общине каменного века. Все три вида надмогильных сооружений отражают распространение по-разному преломившейся в различных районах одной и той же идеи — могилы как вечного памятника погребенному.

К ямной культуре относятся и типичные для степной полосы надмогильные изваяния, так называемые «каменные бабы». Они также рассчитаны на то, чтобы быть издалека заметными на фоне степи. В лесу и в горах каменные бабы не встречаются. Эти самые древние изваяния нашего Юга представляют собой антропоморфные стелы — плиты со слегка округленными углами и небольшим выступом, обозначающим голову. Известны и менее схематичные изображения, на которых гравировкой или рельефом переданы черты лица, руки и пояс. На антропоморфной стеле из Натальевки на Днепре изображен воин, держащий в руках лук и булаву или молоток *(илл. 53)*. На стеле, хранящейся в Новочеркасском музее, показан человек, сжимающий в руках пастушеский посох — палку с загнутым концом *(илл. 54)*. Стела из Казанков в Крыму — самая большая, около полутора метров в длину. Под изображением человека мы видим здесь две дополнительные фигуры, как будто в позе ритуального танца.

Ямные антропоморфные изваяния значительно примитивнее более поздних скифских и половецких каменных баб. Это еще не круглая скульптура, а лишь отесанные плиты со слабо углубленными, очень схематичными изображениями. Необходимо, однако, помнить, что ни в палеолитическую, ни в неолитическую эпоху не существовало таких крупных изображений человека. Появление образа человека в памятниках монументального искусства — важное явление в истории культуры.

Особенности ямных изваяний — трактовка черт лица в виде Т-образного знака. Две дополнительные фигурки на стеле из Казанков, пастушеский посох на стеле из Новочеркасска и другие детали имеют точные аналогии на мегалитических стелах Франции. Возможно, существовали какие-то связи населения Северного Причерноморья с Западной Европой. В зарубежной археологической литературе изваяния принято считать изображениями «богини погребений». Разнообразие стел, найденных в Причерноморье, позволяет думать, что на них могли быть изображены и погребенные — выдающиеся члены рода или вожди. Вопрос этот, однако, нельзя считать решенным.

При раскопках кургана в Бахчи-Эли (Красная горка) близ Симферополя найдена стела другого типа. Это прямоугольная плита с чуть округленными углами. На верхней торцовой стороне плиты находятся два ряда чашечных углублений, предназначенных, видимо, для возлияний. На других четырех сторонах выбиты рисунки. Выделяется центральная композиция из двух человеческих фигур, причем одна изображена вниз головой. В первобытном искусстве так обычно показывали убитых; можно вспомнить роспись гробницы в Гиераполе или рисунки на стелах индейцев в районе Великих озер. Обе фигуры окружены изображениями топоров. По-видимому, здесь запечатлен эпизод межплеменных столкновений — победа над врагом. Стела из Бахчи-Эли моложе ямных антропоморфных стел: она, вероятно, относится к началу II тысячелетия до н. э.

Помимо изображений на стелах в степях Северного Причерноморья известны и рисунки другого характера. Наиболее интересны, хотя еще не до конца расшифрованы, изображения в урочище «Каменная могила» в районе Мелитополя. В пойме реки Молочной возвышается песчаниковый холм, высотой двенадцать метров и площадью около трех гектаров. Выветривание, разрушая песчаник, образовало в нем много гротов. На потолках гротов и на отдельных оторвавшихся от скалы плитах



54. Антропоморфная стела из песчаника. Ранний бронзовый век.



55. Изображения животных на плитах песчаника из «Грота быка» в урочище «Каменная Могила». Неолит.

мягкого песчаника обнаружены многочисленные изображения *(илл. 55)*.

Близ «Каменной Могилы» найдена многослойная стоянка. Она возникла в конце мезолита и существовала с некоторыми перерывами до эпохи бронзы. Холм «Каменная Могила» был, очевидно, святилищем обитателей стоянки на протяжении многих веков. Изображения на холме стилистически неоднородны и скорее всего разновременны. Сейчас выявлено примерно шестьдесят групп рисунков. Но хронологическое их распределение затруднено тем, что не обнаружено ни одного изображения, которое было бы нанесено поверх другого.

Наиболее бесспорна дата нескольких рисунков, схематично изображающих пару быков, запряженных в арбу. Быки показаны как будто сверху. Сходные изображения есть на скалах Лигурии и на стенке одного погребального каменного ящика в Германии. Они датируются II тысячелетием до н. э. К близкому времени, к эпохе поздней бронзы, относятся профильные изображения всадника и лошадей и солнечные знаки — круги с вписанными крестами. Такие знаки обнаружены на плитах из погребений II тысячелетия до н. э. в Крыму (Долинное, Симферопольский курган).

Сложнее датировать другие, гораздо более многочисленные рисунки, видимо, памятники эпохи неолита, составляющие по крайней мере две группы. К первой относятся углубленные, а затем окрашенные красным профильные изображения животных. На одной композиции мы видим четырех быков, вставших в оборонительную позу, рогами в разные стороны, на другой — идущих друг за другом оленей. Особенно выразителен крупный бык, нагнувший голову и как будто угрожающий рогами. Рисунки покрыты углублениями, очевидно, означающими раны, нанесенные животным. В двух случаях показаны и копья, поразившие зверей. Особенный интерес представляет изображение человека с воздетыми к небу руками; рядом перевернутая вниз головой фигура волка. Предполагают, что это колдун, произносящий перед охотой заклинания, которые должны умертвить волка.

Группа реалистичных рисунков «Каменной Могилы» близка к изображениям животных на юге СССР (Кобыстан, Зараут-сай), оставленным охотниками каменного века. Показательны сцены поражения зверей, отражающие магические обряды охотников. В то же время в статичности поз и в безжизненности (ноги животных переданы в виде палочек) уже ясно виден закат реалистического искусства охотников и начало эпохи схематизма.

Другую, самую большую группу рисунков «Каменной Могилы» образуют линейно-геометрические начертания, чаще всего в виде решеток. В нескольких случаях можно различить среди них контуры рыбы. Видимо, перед нами изображения сетей, рыболовных заколов и ловушек. Нарезные геометрические фигуры «Каменной Могилы» в известной мере сходны с изображениями на костяных и каменных предметах из неолитических стоянок у днепровских порогов.

Изучение петроглифических комплексов «Каменной Могилы» только еще начато. Пока можно считать, что здесь отразился ряд этапов истории населения Приазовья. Древнейшие рисунки создавались в надежде на удачную охоту и рыбную ловлю. В более позднее время, в эпоху бронзы, на холме появились изображения, связанные с земледельческими культами.

Рисунки на камнях отмечены в ряде мест Причерноморья. Из них стоит упомянуть плиты с гравировкой, найденные при раскопках позднетрипольских курганов в Усатове под Одессой. Плиты обнаружены в кромлехах разбитыми на части. Рисунки на них явно разностильны, так что к курганам они не имеют отношения. Ломая плитняк для кромлехов, люди трипольской культуры разрушили какие-то более древние наскальные изображения. Некоторые рисунки напоминают те, что мы знаем по «Каменной Могиле» — например, так называемая собака (а скорее волк), такая же, как на «Каменной Могиле». Другие рисунки очень своеобразны. Таков большой бородатый человек, тело которого передано в виде двух треугольников.

Совсем иной характер имеют изображения на камнях, выявленные в нескольких крымских курганах. Это росписи внутренних стенок погребальных каменных ящиков, относящихся к III — началу II тысячелетия до н. э. Росписи сделаны красной, белой и черной краской. Всюду перед нами орнамент, иногда простой, иногда очень богатый, коврового стиля, как на каменных ящиках из Кояша и помологического питомника под Бахчисараем. Можно думать, что, как в гравировках на стенах мегалитических гробниц в Западной Европе, тут действительно показаны ковры, украшавшие жилище покойника, а затем «перенесенные» на стены его усыпальницы. Орнамент на плитах из Кояша помогает нам составить некоторое представление об узорах бесследно исчезнувших ковров, циновок и тканей. Украшали росписями в Крыму и деревянные погребальные ящики. Обломки таких ящиков найдены недавно под Белогорском.

В результате исследований украинских археологов установлено, что погребения в каменных ящиках относятся к особой культуре бронзового века — кеми-обинской. Носители ее были тесно связаны с племенами, обитавшими на Северном Кавказе. Выполненные из тщательно отесанных и хорошо подогнанных друг к другу плит, ящики похожи на дольмены черноморского побережья Кавказа. Некоторые из этих дольменов имели на внутренних стенках роспись, например дольмен из кургана у Новосвободной в Прикубанье.

ИСКУССТВО ТРИПОЛЬСКИХ ПЛЕМЕН

В конце IV и в III тысячелетии до н. э., в период энеолита, на юго-западе Восточной Европы широкие лесостепные пространства между Днепром и Днестром были заселены оседлыми земледельческо-скотоводческими племенами. Культура и искусство этих племен получили название трипольских по месту первых находок, сделанных в конце XIX века на Днепре у села Триполье. Для трипольской культуры и сходных с ней раннеземледельческих энеолитических культур характерны своеобразные керамические изделия с росписью. Часто эти культуры называют «культурами расписной керамики».

Развитие трипольской культуры протекало более тысячи лет. Несмотря на значительные успехи в ее изучении, вопрос о происхождении этой культуры до сих пор не решен окончательно. По мнению одних ученых, создатели своеобразной культуры и искусства Триполья пришли в Поднестровье и Поднепровье с востока; по определению других, — с юго-запада, из Дунайско-Балканских стран и из Восточного Средиземноморья. После раскопок трипольских поселений советскими археологами и исследования памятников предшествовавшего неолитического периода в Побужье и в Поднестровье есть основания считать, что в создании культуры раннетрипольских племен принимали участие местные поздненеолитические племена вместе с племенами, пришедшими с Дуная. Вместе с тем, культура раннего Триполья испытывала немалое влияние племен, живших в области восточных и западных Карпат, а также более южных энеолитических культур.

Длительный процесс сложения культуры раннетрипольских племен можно разделить на три этапа.

Сначала трипольские племена расселялись по среднему течению Днестра и на Южном Буге; на северо-востоке они перешли в бассейн Роси. На среднем этапе трипольские племена, в связи с увеличением населения и недостатком земельных участков, расселялись на новых территориях в верховьях Днестра, в бассейне Южного Буга и по Роси; на северо-востоке они продвинулись в среднее Приднепровье. В поздний период трипольские племена продвинулись в новые районы и приобрели ряд черт, характерных для соседних с ними племен степных и лесостепных областей. Постепенно они расселились в верховьях Днестра и по Днепру, заняв южные окраины Волынского Полесья, перешли на левый берег Днепра и в бассейн Десны, а из южного Побужья продвинулись в степи, к берегам Черного моря.

Открытые в древних трипольских поселениях каменные и роговые мотыги для обработки почвы, кремневые вкладыши серпов и остатки злаков пшеницы, ячменя и проса свидетельствуют, что мотыжное земледелие занимало важное место в хозяйстве их обитателей. Кроме того, широко использовались в охотничьих целях лиственные лесные массивы вдоль рек. Трипольским племенам были известны все основные виды домашнего крупного и мелкого рогатого скота и свиньи. Роль скотоводства постепенно возрастала. Рыболовство имело несравненно меньшее значение.

Трипольские поселения возникали в ранний период обычно на первой надпойменной террасе, где были чрезвычайно подходящие почвы для земледелия и луга для выпаса скота. Позднее родовые поселения все чаще и чаще устраивали на возвышенных берегах. Несколько десятков и сотен больших наземных глинобитных построек располагали обычно по кругу или в несколько рядов. Центральное пространство поселка оставалось незастроенным и служило местом для загона скота. С наименее защищенной, обычно напольной стороны поселения окружали иногда одним или двумя рвами, чтобы уберечь скот от нападения зверей.

Трипольские жилища, прямоугольные постройки из дерева и глины, разделялись поперечными перегородками на несколько помещений. Интересны приемы строительства таких жилищ. В основу укладывали поперечные деревянные плахи, которые обмазывали толстым слоем глины с растительной примесью (полова, солома). Затем глиняный настил обжигали, вероятнее всего на месте, при сооружении пола дома, с помощью больших костров. Таким образом, создавался прочный керамический фундамент. Отдельные части в доме также делались из обожженной глины, например, различные возвышения, лежанки, печи, ямы-зернохранилища и т. п. Глинобитными, но лишь частично обожженными у основания были и стены дома, и внутренние перегородки. На полу одного из помещений устраивались жертвенники в форме греческого креста (они также подвергались обжигу). Нередко эти жертвенники имели углубленный орнамент из концентрических кругов.

При раскопках были найдены фрагменты обмазки печи и стен, покрашенных в белый и красный цвета со следами росписи в виде спиралей. Расписаны стены и на глиняных моделях жилищ, найденных во многих трипольских



56. Древняя глиняная модель трипольского жилища из стоянки Владимировка. Конец III тыс. до н э.

поселениях, причем иногда роспись, так же как на сосудах,— трехцветная: черная, красная и белая. На модели дома, найденной при раскопках во Владимировке, стенная роспись выполнена в виде слегка выгнутых лент *(илл. 56)*. Округлое окно окаймлено сплошь закрашенными или заштрихованными треугольниками; у входа подобная же роспись. На модели даже пол расписан красными фестонами. Судя по моделям, кровля трипольского дома была четырехскатной, возможно, соломенной.

Помимо керамических материалов, употреблявшихся для постройки жилищ, в трипольских поселениях обнаруживается множество разнообразных керамических изделий — сосудов, антропоморфных и зооморфных статуэток, игрушек, амулетов и моделей жилищ. Оседлый образ жизни благоприятствовал расцвету гончарного искусства.

По технике изготовления, богатству форм, разнообразию и совершенству орнаментации трипольская керамика занимает одно из первых мест среди глиняной посуды первобытных европейских племен.

Керамику Триполья лепили вручную на твердом основании без применения гончарного круга и хорошо обжигали в специальных печах. Выделяется несколько основных групп трипольской керамики: керамика с углубленным орнаментом, чаще всего в виде спиралей; керамика тонкостенная, с хорошо полированной поверхностью, украшенная каннелюрами; керамика из тонкой розовой массы со спиральным орнаментом, нанесенным одной (черной или красной) или несколькими (красной, черной и белой) красками.

Особую группу составляет грубая «кухонная» керамика, служившая для приготовления пищи; она вылеплена из массы с примесью шамота или мелко толченных раковин или песка.

Каждая из этих групп включает несколько типов керамических изделий, различающихся по цвету массы, из которой они сделаны, по обжигу, по отделке поверхности и по технике нанесения орнамента.



57. Сосуд с углубленным спиральным орнаментом из стоянки Ленковцы. Глина. Начало III тыс. до н. э.

Для раннего этапа трипольской культуры характерны грушевидные с коническими и шлемовидными крышками сосуды для хранения припасов, а также сосуды на конических полых подставках. Наружная серовато-коричневая поверхность этих сосудов хорошо отполирована и украшена углубленным спирально-ленточным орнаментом *(илл. 57)*. Ленты состоят из нескольких полос, часто заполненных белой массой. Поверхность сосуда между лентами — коричневато-черная, хорошо отполирована, иногда покрыта краской и способствует четкому выделению белого спиралевидного орнамента.

Вместе с этой посудой встречаются тонкостенные небольшие сосудики горшковидной формы из серовато-черной массы с отполированной до блеска поверхностью, покрытой каннелюрами, поверх которых нанесен орнамент, выполненный мелким штампом. Кухонные сосуды в форме широкогорлого горшка сильно шероховаты снаружи и носят следы сглаживания рукой *(илл. 58)*.

При изготовлении грубых кухонных сосудов на среднем этапе трипольской культуры наружную поверхность при формовке сглаживали пучком срезанной травы. Они сохраняют следы так называемого «полосчатого сглаживания». Эти горшки обычно бедно орнаментированы — зазубренным или натуральным краем раковины, оттисками ногтей и пальцев, ямками. На позднем этапе кухонные сосуды уже делали тонкостенными, с хорошо лощеной наружной поверхностью и с орнаментом в виде оттисков наискось перевитой веревочки.

На среднем этапе, в период расцвета трипольской культуры, получает распространение керамика из розовой массы, очень тонкой и плотной, часто покрытой спирально-ленточной росписью в три цвета: фон сосуда обычно красный, по нему нанесен черной краской рисунок в виде лент-спиралей, пространство между лентами заполнено белой краской. Рисунок производит впечатление выполненного черным и белым цветом и четко выделяется на красном фоне *(илл. 59, 60)*. Несколько позднее эту трехцветную роспись сменила спирально-ленточная роспись в две краски *(илл. 61, 63)*, а затем, к периоду позднего Триполья — керамика с монохромной черной росписью *(илл. 62, 67)*.

Формы расписных сосудов чрезвычайно разнообразны: напоминающие вазы сосуды на подставках, грушевидные с крышками, широкогорлые сосуды типа кратеров, двойные биноклевидные сосуды, миски, чашки, небольшие сосуды с угловатыми плечиками и др.

Характерны сосуды в форме горшков и мисок со слегка наклоненными внутрь краями. Форма сосудов, орнаментальные системы и техника нанесения орнамента заметно видоизменяются по мере развития трипольской культуры. Сосуды округлые, часто на полых подставках, сменяются сосудами на плоском основании, более резких, угловатых очертаний.

Стилистические изменения в орнаменте особенно заметны на примере сосудов с углубленным и расписным орнаментом. Если на раннем этапе орнамент покрывает всю наружную поверхность сосуда, даже иногда его дно и частично края с внутренней стороны и отличается богатством красочных сочетаний и динамичностью узорных композиций, то на поздних этапах орнаментальные композиции размещены лишь в широком поясе, строго симметрично. Постепенно этот орнаментальный пояс становится все более узким и занимает лишь небольшую часть сосуда.



58. Кухонный сосуд из поселения Журы на Днестре. Глина. Конец III тыс. до н. э.

Основной мотив трипольской керамики — спираль. В орнаменте раннего периода чаще всего встречаются одиночные или двойные, во много оборотов, спирали. Позднее они становятся менее крутыми, всего в один или в полтора оборота, и помещаются в узком орнаментальном поясе в виде спиральных отростков. Спираль типа восьмерки, свободно расположенная сначала в два ряда в широком поясе росписи, позднее помещается в узком поясе, в один ряд. Округлые и двойные спирали превращаются в спирали с округлым центром и отходящими от него лентами. Постепенно округлый центр спирального рисунка распадается, что ведет к распадению всего спирального рисунка. В узком поясе сохраняются лишь отдельные отрезки лент, соединенные полосками.

С формальной точки зрения трипольский спиральный орнамент, четкий по своему построению, может рассматриваться как чисто декоративный. Вместе с тем нельзя отрицать и его смыслового значения, хотя сейчас этот вопрос решить еще трудно, так же как вопрос о мировоззрении, которое породило орнаментальное творчество земледельческих племен Средней Европы и Дунайско-Днепровского бассейна в период неолита и энеолита.

Отдельные элементы ленточного орнамента, например, круг или крест, давно привлекали внимание исследователей. Но выявить значение орнаментальных композиций пока еще никому не удалось. Делались попытки связать спиральный трипольский рисунок с мотивом змеи, с образом женщины, с культовыми представлениями о женщине-змее и с культом быка — образами, широко распространенными в странах Дунайского бассейна, Восточного Средиземноморья и Малой Азии.

Объяснение трипольского орнамента осложняется еще и тем, что на многих сосудах, и расписных, и с углубленным орнаментом, среди спиральных композиций часто размещены изображения людей, растений и различных животных — собаки, быка, оленя и др. Все они обычно вписаны в ткань узора, составляют единое целое с основным спиральным орнаментом и подчинены общей манере.

Смысл трипольского орнамента может быть понят лишь путем изучения мировоззрения земледельческо-скотоводческих трипольских племен, отразившегося и в культово-обрядовых представлениях, и в антропоморфной пластике, и в семантике орнамента. Сложные и устойчивые орнаментальные построения трипольских сосудов и статуэток представляют древнюю религиозную символику солярно-космического культа, столь естественного для земледельческо-скотоводческих племен.

Сосуды, обнаруженные в больших трипольских жилищах (иногда до 60 экземпляров в одном хозяйстве), различны по величине и по назначению. Посуда встречается нередко в печах или около них, на возвышениях около зернотерок, в хозяйственных помещениях для хранения запасов, в ямах-хранилищах. Нередко сосуды с остатками жертвенных животных — костями быка или свиньи — находят под полом жилища. Сосуды ставили обычно и в древних погребениях около покойника.

Наряду с изготовлением различной посуды и строительных материалов, из глины лепили зооморфные изображения: быка, коровы, свиньи, собаки, лошади и др.

Большинство антропоморфных статуэток изображает женщину *(илл. 64)*. В них следует видеть воплощение почитаемого божества, олицетворявшего у земледельческо-скотоводческих первобытных племен идею плодородия и всеобщего благополучия.

В этих статуэтках выражен и характерный для первобытного строя культ предков, причем особое значение имеют здесь изображения матери-родоначальницы.

В процессе развития трипольской культуры антропоморфные изображения, сохраняя общие черты моделировки, стилистически заметно изменяются. В раннем периоде это обычно изображение женщины, сидящей с откинутым назад торсом и головой в виде конического выступа, с едва обозначенным носом. У большинства статуэток черты лица не моделированы, руки отсутствуют. Бедра сильно развиты. Ноги вытянуты вперед и заканчиваются конически; они разделены одной или двумя углубленными полосами, ограниченными спереди и сверху горизонтальной чертой в виде треугольника, подчеркивающего низ живота. Внутри этого треугольника обычно косой крест; иногда треугольник заполнен рядами мелких углублений. Часто у статуэток такого типа слитые вместе ноги бывают сплошь усеяны овальными вытянутыми углублениями, имитирующими зерна.

Другая группа антропоморфных статуэток в раннем Триполье — тоже сидящие с откинутым назад торсом женщины. Но, в отличие от первой группы, эти изображения сплошь покрыты углубленным спиральным и геометрическим орнаментом. Голова — конический выступ на длинной шее; плоский торс имеет плечные выступы; живот подчеркнуто выдается; сильно развитые набедренные выступы округлы, ноги конически сужены и разделены глубокой полосой. Длинная шея покрыта несколькими рядами мелких углублений, означающих украшения. Плоский торс так же, как ноги, опоясан нарезными линиями, сходящимися спереди и сзади под





59, 60. Крышки от глиняных сосудов с полихромной росписью из стоянки Поливанов-Яр. Середина III тыс. до н. э.





61, 62. Сосуды грушевидной формы с полихромной и монохромной росписью из стоянки Незвиско. Глина. Конец III тыс. до н. э.



63. Сосуд грушевидной формы с полихромной росписью из поселения Журы. Глина. Конец III тыс. до н. э.



64. Женская статуэтка из поселения Лука-Врублевецкая. Начало III тыс. до н. э.



65. Женские статуэтки из стоянки Выхватинцы. Глина. Начало II тыс. до н. э.

углом. Низ живота обрамлен треугольником, который пересечен косым крестом. Ягодицы обычно украшены либо сходящимися полосами, либо ромбом с косым крестом внутри, либо концентрическими кругами с округлыми спиралями. Часто знак ромба с углублениями или косым крестом внутри нанесен и на груди. Орнамент покрывает обычно всю фигуру. В свободных пространствах между полосами помещены мелкие углубления, имитирующие зерна. Иногда бывают моделированы ступни ног, обозначены пальцы.

Известны единичные экземпляры статуэток, представляющие сильно схематизированные изображения женщин с поднятыми к лицу руками. Поднятые руки — один из характернейших жестов женских фигурок из Дунайского бассейна и широкого круга стран Восточного Средиземноморья и Малой Азии.

Антропоморфные изображения периода расцвета трипольской культуры имеют иной стилистический характер. Большинство этих статуэток изготовлено из розовой массы и расписано, как расписывали в это время трипольскую керамику. Обычно это стоящие женские фигурки, сильно схематизированные: плоская голова с двумя отверстиями вместо глаз, нос — щипок; вместо плеч — выступы, в которых, как на набедренных выступах, сквозные отверстия. Ноги конически суживаются. Фигуры украшены орнаментом в виде кругов и спиралей. Полосы в несколько рядов обозначают ожерелье. На спину спускаются черные распущенные волосы. Рас-

краска лиц некоторых статуэток передает особенности татуировки.

Наряду с сильно схематизированными статуэтками в период расцвета известны и антропоморфные изображения менее условного характера. Так, в одном из жилищ во Владимировке найден фрагмент верхней части женской статуэтки. Несколько удлиненное лицо ее с хорошо моделированным округлым подбородком отделено от короткой шеи. Рот обозначен горизонтально вытянутым углублением. Сильно выступающий, с горбинкой нос непосредственно переходит в низкий лоб. Двумя правильными округлыми углублениями обозначены глаза. Рельефно выполненные уши имеют поперечные сквозные отверстия. Руки не сохранились полностью. По аналогии с другими статуэтками можно предположить, что они были сложены под грудью. Углубленными полосами переданы откинутые назад распущенные волосы, разделенные посередине пробором. Поверхность статуэтки покрыта слоем красной облицовки и сохраняет следы черной краски. Волосы сплошь расписаны черной краской. На правой щеке — две наискось идущие полоски; правый глаз, в отличие от левого, обведен черной полосой; на плечах также имеются по две полоски. На шее двойными полосами обозначено ожерелье.

Известны и фигуры женщин с ребенком на руках или с поднятыми руками (находки в Сушковке).

В позднетрипольский период антропоморфные изображения становятся схематичнее. Большинство статуэток — условно трактованные изображения стоящих женщин с сомкнутыми ногами и со слегка намеченными ступнями ног. Такие фигурки были найдены в позднетрипольских погребениях *(илл. 65)*.

В трипольских поселениях найдены и мужские статуэтки, но их значительно меньше. На некоторых имеются пояс, перевязь через плечо и головной убор. У многих только один глаз.

В отдельных случаях в глину, из которой были изготовлены статуэтки, замешивали зерна пшеницы либо целиком, либо дробленые, в виде муки крупного помола. В этом можно видеть проявление особого земледельческого культа, имевшего целью вызвать плодородие полей. Статуэтки находят обычно в жилищах, около печей или вблизи жертвенников, а также в погребениях, куда их клали вместе с другим погребальным инвентарем — орудиями труда, сосудами и др. Женские статуэтки обнаруживаются чаще всего в детских погребениях, иногда по две и три статуэтки в одной могиле, что указывает на определенную роль их в заупокойном культе.

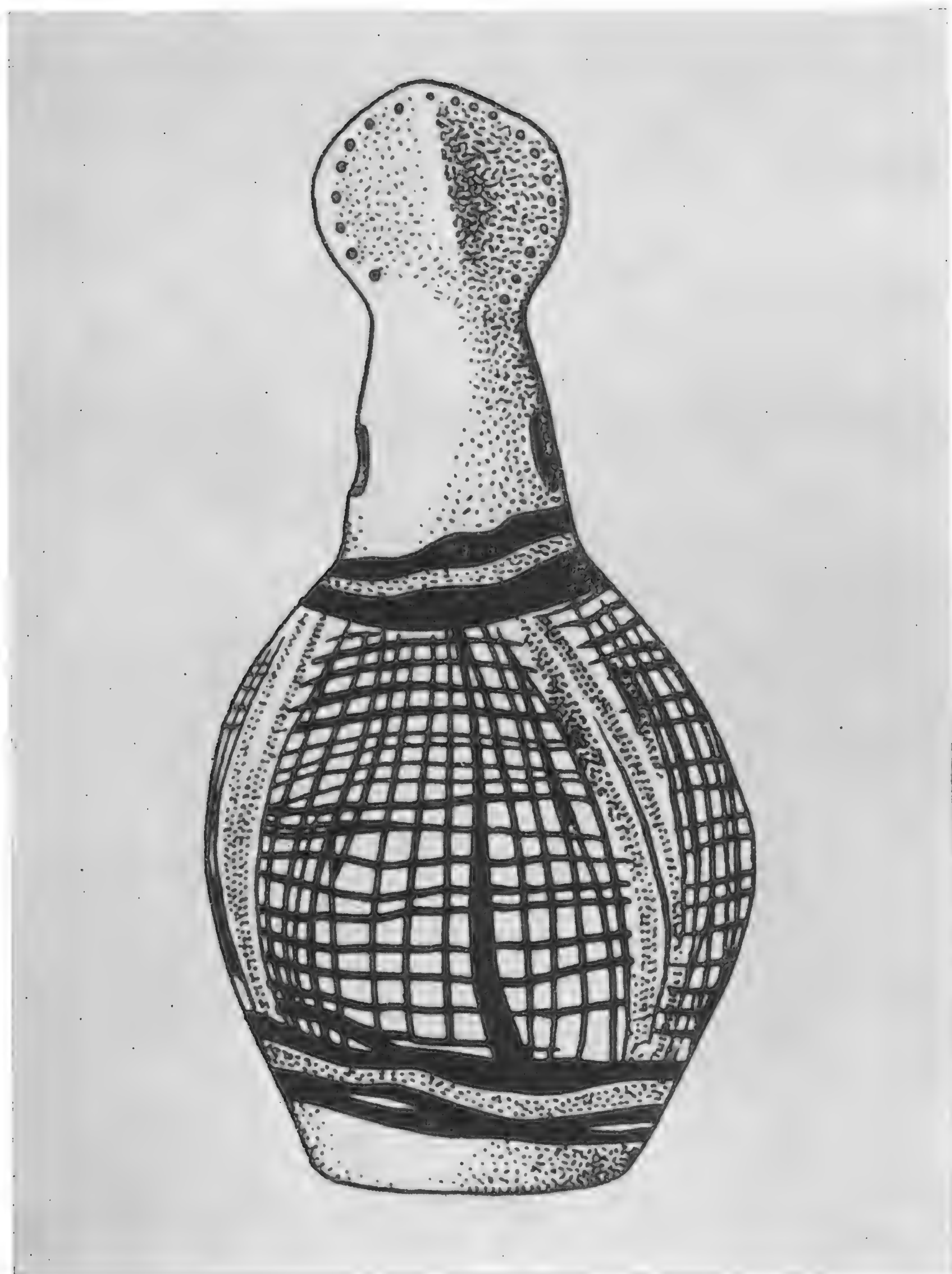
Из трипольских керамических изделий следует упомянуть глиняные погремушки яйцевидной формы с глиняными же шариками внутри. В позднетрипольском могильнике у села Выхватинцы обнаружены в детских погребениях погремушки антропоморфной формы. Роспись в виде косой сетки, их украшающая, воспроизводит женскую одежду — юбку со свисающими концами пояса *(илл. 66)*.

Один из самых любопытных предметов, находимых в трипольских поселениях,— глиняные модели жилищ. Модель из поселения Коломийщина II показывает, что трипольский дом имел четырехскатные перекрытия и овальное окно в передней части. Модель из Сушковки представляет собой глиняную платформу на ножках, окруженную невысокими стенами. Внутри, направо от входа, помещается печь; налево, около зернотерки, стоят грушевидные сосуды для хранения зерна; прямо против входа в стене округлое окно, а под ним на полу— крестообразный жертвенник.

По своим формам печь и жертвенник аналогичны найденным в раскопках. На древних моделях около печи помещаются антропоморфные изображения, точно повторяющие трипольские женские статуэтки. В этих изображениях следует, вероятно, видеть идолов, охранителей домашнего очага. На тех же древних моделях изображена женщина, стоящая на коленях и растирающая зерно на зернотерке.

Среди керамических изделий заслуживают внимания миниатюрные глиняные кресла (модели) с рогообразными спинками. На креслах помещались глиняные статуэтки женщин в сидячей или полулежачей позе. В одном из жилищ в Сабатиновке II около особого культового места в доме, где было найдено много фигурок, открыты остатки большого глиняного сиденья, завершавшегося с боков двумя роговидными выступами. Сиденье это сходно с глиняными миниатюрными креслами.

Родственные трипольским племена, иногда называемые племенами культуры Кукутени-Триполье, жили на запад от Днестра, в бассейне Прута и Серета, и частично в восточных районах Прикарпатья. В культуре этих



66. Глиняная антропоморфная погремушка с росписью из стоянки Выхватинцы. Начало II тыс. до н. э.



67. Биноклевидный сосуд с черной росписью из стоянки Поливанов-Яр. Глина. Конец III тыс. до н. э.

земледельческо-скотоводческих племен гончарное искусство стояло также на очень высоком уровне.

Кроме многочисленных и разнообразных керамических изделий трипольских племен, известно небольшое количество изделий из кости, например, серия антропоморфных фигурок, обнаруженных в раннетрипольских поселениях (Сабатиновка II и у Флорешти). Плоские фигурки хорошо вылощены по краям и с лицевой стороны; на оборотной стороне обычно заметно строение трубчатой кости. Голова обозначена небольшим выступом, округло или плоско срезанным сверху. Двумя выступами показаны плечи и бедра; нижняя часть иногда конически сужается. Часто в голове имеется сквозное отверстие, видимо, для подвешивания фигурки-амулета.

В позднетрипольский период антропоморфные фигурки из кости остаются сильно схематизированными. Одна из подобных фигурок обнаружена в погребении № 98 позднетрипольского могильника в селе Выхватинцы. Она плоская. Схематически намечена округлая голова с мелкими отверстиями в нижней части. Подобные отверстия обычно имеются и на глиняных антропоморфных фигурках позднего Триполья. Небольшие острые выступы — плечи — отделяют голову от конически сужающегося туловища. Ноги не выделены. На шее — горизонтальный ряд углублений; на нижней части торса они спускаются дугообразно. В верхней части головы — сквозное округлое отверстие. Костяные фигурки-амулеты из раскопок позднетрипольского поселения у села Бильче-Золотое в Верхнем Поднестровье и у села Кубань в Молдавии орнаментированы резными тонкими линиями, схематически передающими украшения, одежду и, быть может, татуировку.

Близкие по типу антропоморфные украшения из кости, также украшенные резными линиями и мелкими углублениями, широко известны из раскопок энеолитических поселений в Румынии и Болгарии. В Бильче-Золотом обнаружена плоская костяная пластинка с точечным орнаментом и восемью сквозными отверстиями, видимо, для нашивания на одежду. Подобная костяная пластинка с округлыми краями и четырьмя сквозными отверстиями была найдена в поселении Флорешти.

Наиболее интересна пластина из кости, изображающая голову быка с широко расходящимися рогами. На передней части головы мелким пунктиром нанесена сильно схематизированная фигура человека в виде двух треугольников, сходящихся вершинами; третий треугольник изображает ноги. Руки подняты, с них свисают отрезки лент. Шея обозначена пунктиром с точкой на конце. Пунктирным орнаментом украшены рога быка. Соединение головы быка с изображением человека не случайно и связано, видимо, с культовыми обрядами.

Развитие культуры и искусства трипольских племен длилось более тысячи лет. На раннем и среднем этапах общественный строй этих племен обрисовывается как матриархально-родовые отношения. Ярче всего свидетельствуют об этом большие трипольские жилища, принадлежавшие нескольким парным семьям, которые составляли родовую общину матриархально-родового типа. На позднем этапе общественный строй племен представляется уже патриархально-родовым. Увеличивается хозяйственная роль скотоводства, происходит накопление богатства. Развивается межплеменной обмен с соседними и более отдаленными областями. Многочисленные традиции в области культуры и искусства, созданные трипольскими и родственными племенами Балкано-Дунайских стран, продолжали жить в междуречье Днепра и Днестра, а также на Балканах и Подунавье длительное время и оставили глубокие следы в культуре и искусстве более позднего населения юго-запада Восточной Европы.

ИСКУССТВО НЕОЛИТИЧЕСКИХ ПЛЕМЕН ЛЕСНОЙ ПОЛОСЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ СССР

Искусство племен лесной полосы Европейской части СССР заметно отличается от искусства других неолитических племен.

Огромные массивы смешанных лесов, относительно суровый климат, каменистая неплодородная почва, удаленность от центров древнейших цивилизаций — все это при слабом развитии производительных сил не создавало предпосылок к занятию земледелием и скотоводством. Богатство и разнообразие животного мира, множество крупных и мелких водоемов, изобиловавших рыбой, давали большую добычу. Многочисленные археологические памятники свидетельствуют, что лесная полоса от Урала до Прибалтики и от Кольского полуострова до Северной Украины в эпоху неолита была заселена племенами охотников-рыболовов. Обширность территории, а отсюда естественная разобщенность племен породили различия в их материальной культуре, отраженные в верованиях и в искусстве. Тем не менее общность мировоззрения всех этих племен сохранилась и выступает отчетливее, чем различия.

К сожалению, мы располагаем лишь фрагментарными данными, способными в очень слабой мере показать степень развития искусства. Почти бесследно исчезли вещи из легко разрушающихся органических веществ — дерева, кожи и бересты, которые несомненно служили материалом для создания предметов искусства. Наши суждения об искусстве лесных племен основаны на изучении вещей из прочных, но вместе с тем и наиболее трудных для обработки материалов — камня, реже — кости или рога, а также глины.

Наибольшее количество скульптурных изображений обнаружено на Севере, прежде всего — в огромном некрополе IV—III тысячелетия до н. э. на Оленьем острове Онежского озера. Среди десятка тысяч предметов, сопровождавших покойников в загробный мир, здесь найдены скульптуры и изделия из кости, покрытые орнаментом. В подавляющем большинстве произведения пластики изображают животных и значительно реже — человека.

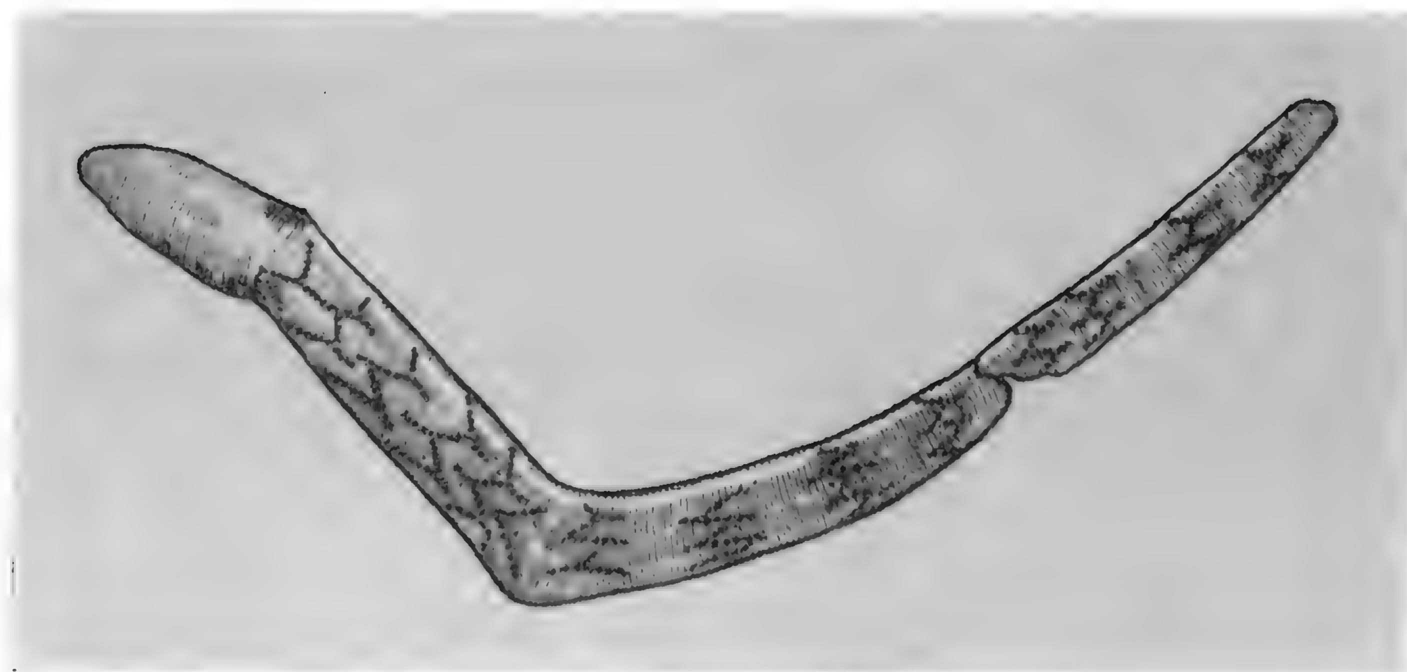
Прекрасным образцом древней скульптуры является крупный (40 сантиметров в длину) роговой стержень с изображением головы лося (*илл. 68*). Морда несколько необычно заострена, однако отчетливо выражен горбатый нос — характерная черта этого животного. Ноздри лося сильно раздуты, что передает настороженность. Глаза трактованы в виде овальных выпуклостей, с круглыми углублениями в центре — зрачками. Уши показаны двумя отростками, а в верхней части шеи имеются зубчатые выступы, изображающие гриву. Скульптор старался подчеркнуть величину лося-самца. По-видимому, это культовый предмет, о длительном употреблении которого свидетельствует его сильная залощенность.



68. Голова лося на роговом стержне из Оленеостровского могильника. IV—III тыс. до н. э.



69. Змея. Костяная фигурка из Оленеостровского могильника. IV—III тыс. до н. э.



70. Змея. Костяная фигурка из Тырвалы на Нарве. V—IV тыс. до н. э.

Привлекают к себе внимание и две маленькие костяные головки лося, найденные в одном погребении. Сходство обеих, несмотря на различие в мелких деталях, выступает совершенно отчетливо. Несомненно, их изготовил один мастер. Обе фигурки плоские. Морда одного животного слегка утолщена, нижняя губа отвисла; рот отмечен круглой, глубокой и достаточно широкой линией. Глаз изображен в виде бугорка, под которым помещено круглое углубление — зрачок. Небольшие уши прижаты. Признак взрослого самца — обвислые складки кожи на шее переданы слегка намеченным рельефом. Близ глаз имеются два выступа — следы рогов, от которых остались только пеньки. Во второй фигурке, меньшего размера, все черты несколько смягчены, конец морды утолщен сильнее, следы рогов отсутствуют. Вероятнее всего, скульптор пытался изобразить лосенка.

Туловище, как правило, в скульптуре вообще не бывает показано. Если же оно есть, то пропорции тела сильно нарушены. Известно изображение лося, где длина туловища более чем в четыре с половиной раза превышает ширину и показана одна передняя нога.

В Оленеостровском могильнике найдены два скульптурных изображения змей из кости *(илл. 69)*. Тела их извиваются, голова одной змеи, округлая сверху, слегка уплощена с нижней стороны. Глаза переданы в виде глубоких ямок.

В отличие от правдивых, живых изображений животных, фигуркам человека присущи черты схематизма. Из трех человеческих фигурок, найденных в Оленеостровском могильнике, одна, изображающая мужчину, сильно уплощена и угловата. Широкое в плечах тело постепенно суживается к непропорционально удлиненной талии. Таз широк, ноги длинные и округлые, слегка расширены на концах. Левая рука не показана, правая — едва намечена. Шея длинная. Голова отсутствует.

Во второй скульптуре меньших размеров голова суживается к шее и расширена наверху. Изображена женщина, видимо, с прической или в головном уборе. Лицевая часть почти не выражена, едва намечен нос. На корпусе отчетливо показана грудь. Талия тонкая, таз несколько ниже обычного, ноги расчленены.

Третья фигура изображает человека в согнутом положении. Непосредственно на туловище посажена двуликая голова. Лица обращены в противоположные стороны. На одном четко обрисованы глаза и прямой нос, рот трактован в виде углубления, подбородок остроконечный. На этой же стороне фигурки слабыми выступами намечены сложенные на груди руки. Черты второго лица расплывчаты и как бы стерты.

Серия скульптур из Оленеостровского могильника — одна из самых больших и самых ранних. Другие памятники, в основном более поздние, дополняют наши представления о скульптуре северного неолита лесной зоны Европейской части СССР.

К периоду, предшествовавшему времени Оленеостровского могильника, можно отнести одну находку — изображение змеи, найденное на реке Нарве, близ Тырвалы в Ленинградской области. Это подлинно художественное произведение *(илл. 70)* из круглого оленьего рога. Хорошо моделированная голова змеи в нижней части слегка уплощена. Тело покрыто неглубокими полуовальными нарезками, передающими рисунок змеиной кожи, что приближает изображение к натуре.

Большое число костяных скульптур дошло до нас от III — II тысячелетий до н. э. Среди них — несколько изображений птиц, кабана, змеи и людей из поздненеолитического могильника Тамула (Эстонская ССР) и стоянки Черная гора на Оке. Фигурками птиц украшены рукоятки костяных орудий из Риннюкалнса и Лубаны в Латвии. Любопытна найденная в Нарве костяная рыбка: нарезки на ней изображают чешую.

На южном побережье Ладожского озера обнаружено плоское костяное изображение двуглавого существа с человеческим туловищем, украшенным орнаментом. Эта фигура перекликается с одной из скульптур Оленеостровского могильника.

Из немногих дошедших до нас деревянных скульптур наиболее интересны головы уток на ручках ковшей и ложек из торфяника Сарнате в Латвии. Шеи уток плавно изогнуты. Ковши в целом представляют собой изображение плывущей утки. Такие же деревянные ковши обнаружены в Модлонском поселении в Вологодской области. Крупные деревянные человеческие фигуры найдены в Швантойи в Литве, а также в Сарнате и в устье реки Малмута в Латвии.

В неолитических стоянках Прибалтики встречены и интереснейшие памятники искусства из янтаря. Помимо блестящих, отшлифованных, многообразных по форме подвесок и бус, из которых компоновались красивые и очень ритмичные ожерелья, обнаружены фигурки птиц и людей. Великолепны реалистичная головка лося из Сарнате, фигурка медведя из Тамула (Эстония), человеческие изображения из Юодкранте (Литва).

Жизненность в передаче животных присуща и кремневой скульптуре, составляющей особую многочисленную группу предметов искусства неолитической эпохи.

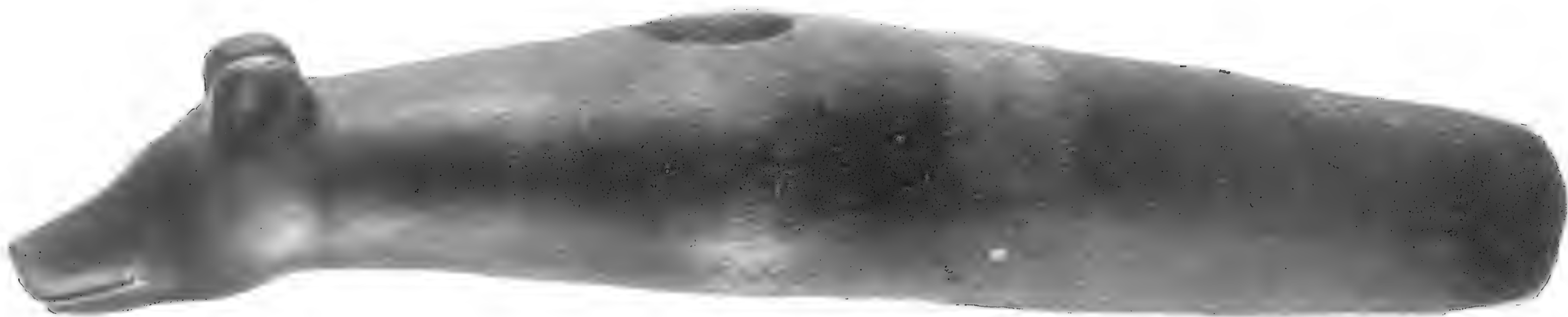
Древний мастер изготовлял скульптуры из кремня тем же способом, что и наконечники стрел,— снимая костяным отжимником одну тонкую чешуйку кремня за другой. Размеры фигурок примерно 3—7 сантиметров. Несмотря на исключительную неподатливость материала, по твердости превосходящего сталь, фигурки очень выразительны и изящны. Хороши медведи, изображенные или в профиль, так что бросаются в глаза грузность и неуклюжесть зверя, или фронтально — вставшими на задние лапы. Есть изображения тюленя, лося, выдры, рыб, но больше всего фигурок птиц, показанных всегда в профиль, плывущими по глади вод.

Кремневые скульптуры найдены на обширной территории от Беломорья до Пензы и от Белоруссии до Казани, но наибольшее их число (при этом лучшие экземпляры) происходит из стоянок верховьев Волги, Оки и на Белом море. Красивый прозрачный кремень, тонкость ретуши, покрывающей его поверхность, скупая, но точная форма делают миниатюрные кремневые скульптуры одними из самых примечательных образцов первобытного искусства.

В Карелии известны изображения животных и из глинистого сланца. Это так называемые фигурные молоты — сверленные и полированные орудия, тыльные части которых оформлены в виде головы медведя или реже — лося *(илл. 71—72)*. Несмотря на неподатливость материала, отличительные особенности зверей переданы с большой точностью.

Глиняные скульптуры, обнаруженные при раскопках ряда неолитических стоянок лесной зоны, изображают животных и людей. Особенно примечательны человеческие фигурки из Пурциемс и прекрасно моделированное человеческое лицо из Найнексте в Латвии. Реалистичны фигурки птиц и зверей. Таковы птица из Звейсалас, кабан из Лагажа в Латвии, а также медведи из Карелии и Кубенино, с маленькими круглыми глазками и слегка вытянутой мордочкой.

Внимание первобытного художника привлекали близкие ему явления. Охотник, чье благосостояние целиком зависело от успехов промысла, вынужден был постоянно вырабатывать в себе наблюдательность, знание повадок животных, их характерных особенностей. Это стало предпосылкой к созданию реалистичных изображений. Тому же в значительной мере способствовала и тесная



71. Голова медведя. Изображение на молоте из поселка Тулгуба. Глинистый сланец. Поздний неолит.



72. Голова лося. Изображение на молоте из села Падозеро. Глинистый сланец. Поздний неолит.

связь искусства с магией. Человек неолитической эпохи, еще не понимавший причинной связи явлений, неизбежно попадал в плен своих фантазий, наделял животное свойствами, присущими ему самому, переносил на животных свои вкусы и понятия, даже свою общественную организацию.

Этнография, изучавшая культурно отсталые еще в недавнем прошлом северные народы, помогает вскрыть сущность их миропонимания и верований, в которых животным, главным образом лосю, оленю и медведю, отводилась исключительно большая роль. Таким образом, искусство рассматриваемого нами периода как бы сочетало в себе два начала: рациональное — стремление проникнуть в сущность природных явлений, в частности, познать животный мир, и иррациональное — использование этих познаний в магических целях.

Слияние культа животных и возникшего позже культа предков проявилось в костяной фигурке из Кубенинского могильника в Вологодской области. Статуэтка имеет корпус человека, ноги, оканчивающиеся копытами, и голову, похожую на голову совы. Руки отсутствуют.

Характер мышления и степень развития эстетических норм у неолитических племен лесной полосы еще полнее раскрываются в их рисунках.

Орнамент эпохи неолита был преимущественно геометрическим. Излюбленный мотив украшений костяных предметов — зигзаг из равных коротких нарезных линий или мелких наколов. При этом рисунок искусно вписан в плоскость, образуемую формой предмета. Примером может служить тонкая деревянная дощечка, найденная на стоянке Кузнечиха в черте Архангельска. Дощечка разрисована ярко-красной краской, гармонично сочетающейся со светло-коричневым фоном *(илл. 73)*. В центре помещен ромб, разделенный на девять маленьких ромбиков: пять образованы заполняющими их поперечными линиями, а четыре — мелкими точками по контурам. На узком конце дощечки помещен второй ромб. Площадь, оставшаяся свободной, заполнена почти такими же рисунками, но менее определенных очертаний. Симметрия проявляется в чередовании заполненных штрихами и пустых ромбов.

Наиболее богат и разнообразен неолитический орнамент на глиняных сосудах, поскольку пластические свойства глины предоставляли широкие возможности для орнаментации. Для украшения сосудов применяли все основные геометрические фигуры: прямая, наклонная, волнистая и перекрещивающиеся линии, треугольники, квадраты, ромбы и круги. Чередуясь, они сплетаются в гармоничное целое, образуя нередко сложный, пестрый и нарядный узор. Именно здесь яснее, чем в скульптуре, выявляются и общие законы орнаментации и вместе с тем индивидуальность художника.

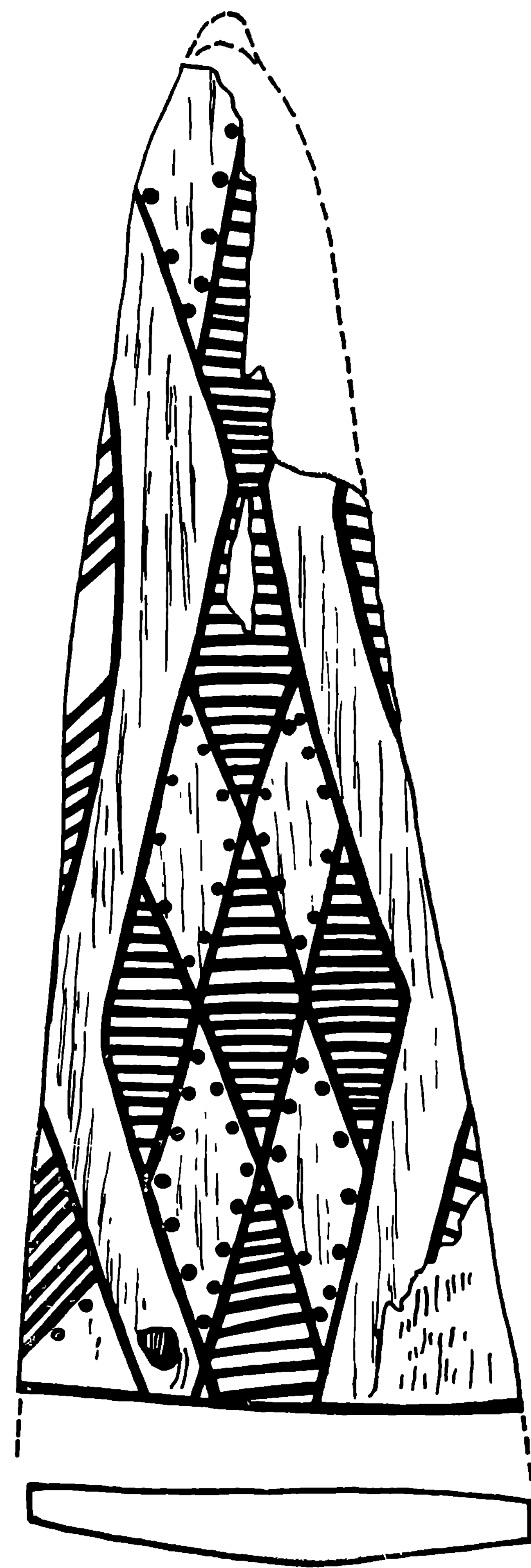
Для керамики лесных племен типичны использование в качестве основных элементов орнамента ямок различных форм и оттисков зубчатого штампа, собранных в треугольники, ромбы, горизонтальные и зигзагообразные линии, опоясывающие сосуд, и строгая зональность узора *(илл. 74, 75)*.

Знакомство с понятием о симметрии отчетливо проявляется в правильной конической форме сосуда, равносторонности треугольников, квадратов и ромбов и в совершенно одинаковой длине составных частей зигзагообразных линий. Поразительна точность глаза художника: составные элементы орнамента безошибочно размещены не только по горизонтали (так что нельзя рассмотреть, где смыкается начало узора с его концом), но и по вертикали — от края до дна сосуда. Орнаментальные полосы постепенно сужаются к коническому днищу сосуда и заканчиваются на нем звездообразным рисунком, в самом центре которого обычно сделана круглая ямка. При этом с уменьшением ширины орнаментальных полос уменьшаются и размеры штампа, которым наносился рисунок. Это тем более удивительно, что речь идет о крупных сосудах — не менее 40 сантиметров в диаметре и 30—40 сантиметров в высоту.

Неолитическому художнику было хорошо знакомо и понятие о ритмичности, о чем свидетельствуют плавность волнистых и зигзагообразных линий, смена и повторяемость орнаментальных зон, строгое шахматное расположение элементов узора.

Древний художник обладал и чувством формы. Подчеркивая остродонность сосуда, он размещал треугольники обычно вершиной вниз, а край, срезанный под острым углом, орнаментировал косыми отпечатками гребенчатого штампа под тем же углом — таким образом получался елочный узор.

В верхней части сосудов III—II тысячелетий до н. э. мы иногда видим фриз со схематичным изображением плы-



73. Орнамент на деревянной дощечке из стоянки Кузнечиха. Красная краска. Неолит.

вущих одна за другой уток, всегда размещенных выше волнистой или прямой линии, символизирующей то тихую, то покрытую волнами поверхность воды.

Особую группу памятников поздненеолитического изобразительного искусства лесной полосы Европейской части СССР составляют петроглифы — рисунки, выбитые на гранитных скалах восточного побережья Онежского озера и Белого моря.

На красноватом и сером граните, в течение тысячелетий отшлифованном водой и ветром, сохранились подлинные шедевры первобытного искусства *(илл. 76)*.

На Онежском озере петроглифы находятся на некоторых узких и длинных мысах, чередующихся с тихими песчаными бухтами; на Белом море они сосредоточены около устья реки Выг, в непосредственной близости к мощному водопаду и ниже его.

Глубина выбитых фигур редко достигает сантиметра. В подавляющем большинстве они сплошные, и лишь иногда — контурные.

Разнообразие объектов, привлекших внимание художника (люди, звери, птицы, пресмыкающиеся, лодки, орудия охоты, космические, солярные и лунарные знаки), свидетельствует об относительно высокой степени развития мышления творцов наскальных изображений. Хотя воображение художника, как прежде, занимал мир животных, однако значительное место здесь отведено и человеку, показанному в различные моменты его деятельности *(илл. 77)*, а также мифическим существам.

Для более ранней стадии неолита типичны изображения отдельных животных или предметов, не связанные друг с другом. Для более поздней — сложные по композиции и замыслу сцены, имеющие повествовательный характер. Наскальные изображения имели несомненно культовое значение. Места, где они находятся, служили святилищами, куда во время массового нереста рыбы собирались населявшие Карелию неолитические племена для совершения магических обрядов.

В петроглифах причудливо сочетались изображения животных, фантастических персонажей и трудовой деятельности человека.

Наибольшей художественностью обладает группа изображений Залавруги на берегу Выга. На гранитных скалах, поседевших от времени, на пространстве около 60 квадратных метров выбито свыше 200 различных изображений. Все они вплетены в сложные повествовательные сцены загонной охоты на оленей. Поражают грандиозность фигур, жизненность и острота рисунка *(илл. 79)*. Первобытный художник мастерски построил многофигурную композицию, ясно и точно передал пропорции тела оленей и довольно сложный характер их движения. Крупные самцы величественно поднимают головы, украшенные кустистыми рогами. Есть здесь и молодой, еще неопытный олень, и безрогие самки с мягкими, округлыми линиями корпуса.

Скупыми средствами силуэтных изображений художник повествует о волновавших его событиях — о погоне на лыжах за стадом оленей, об охоте с лодок, о трагической битве рода с напавшими на него иноплеменниками.

Замечательные наскальные изображения были открыты в последние годы в Залавруге II. На площади свыше 6000 квадратных метров размещено 26 групп рисунков. Будучи перекрыты культурным слоем, оставленным последующими поколениями, рисунки точно датируются второй половиной II тысячелетия до н. э.



74, 75. Орнамент на посуде эпохи неолита.

Отчетливо выявляется принципиально новая черта — желание показать окружающую человека природу. Охотник гонится за убегающими от него оленями, то тяжело поднимаясь в гору на лыжах, то легко скользя вниз с нее. Об этом рассказывают не только следы лыж и палок, но и положение корпуса человека и позы оленей. Птицы впервые показаны сидящими на деревьях, лодки — плывущими по реке. Полна динамики сцена морской охоты *(илл. 78)*.

Ограниченность материала, которым мы располагаем, не позволяет с желаемой полнотой показать процесс развития изобразительного искусства древних племен, населявших лесную полосу Европейской части нашей страны. Сравнение предметов, созданных в различные периоды эпохи неолита, затруднено их разнохарактерностью; они часто трудно сопоставимы и могут дать неверное представление об относительной стабильности



76. Лебедь. Наскальное изображение мыса Пери-Нос. II—I тыс. до н. э.



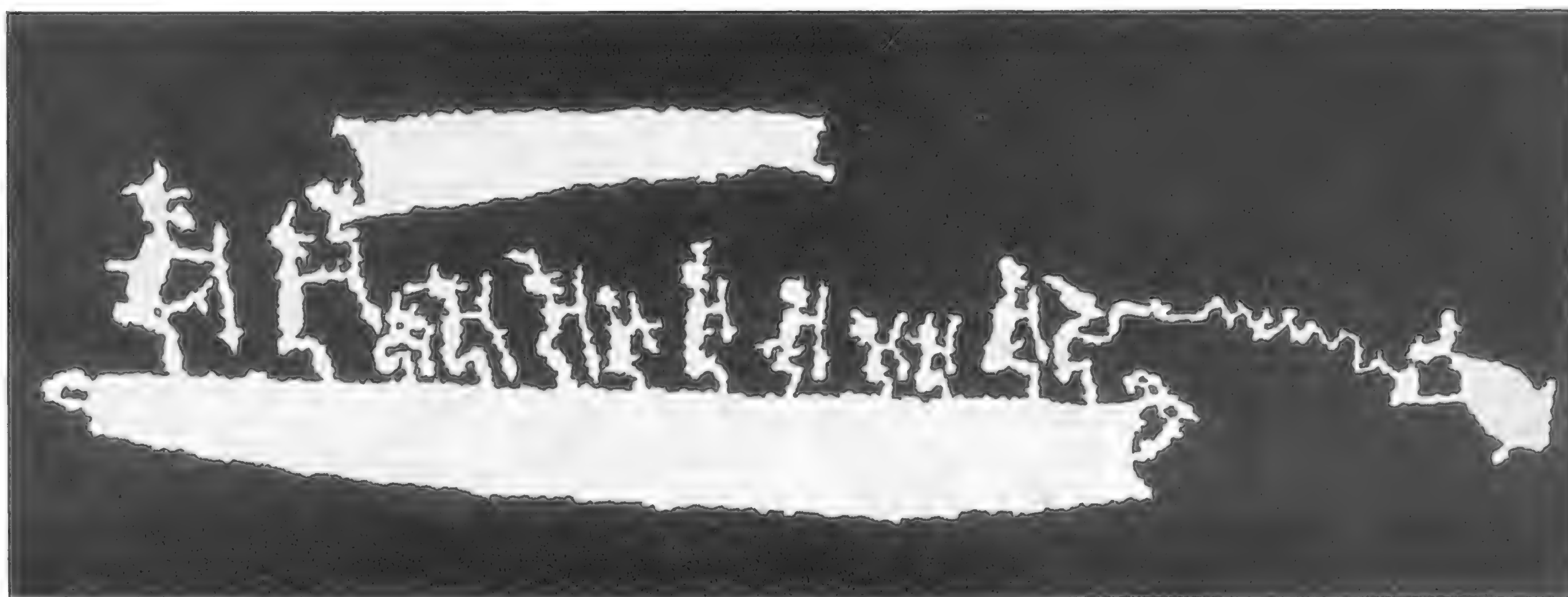
77. Олень и лыжник. Наскальное изображение в Залавруге. Середина II тыс. до н. э.

форм и характере изобразительного искусства рассматриваемых племен. Нельзя, конечно, не учитывать и того, что первобытное искусство развивалось очень медленно, особенно у племен, обитавших в лесной зоне и в основном остававшихся на протяжении всего неолита и даже в начале эпохи бронзы охотниками и рыболовами.

Немногочисленные произведения искусства эпохи бронзы, найденные в поселениях лесной полосы,— это в значительной мере предметы прикладного характера. Как и прежде, излюбленными сюжетами являются лось и змея. На одном предмете из Сейминского могильника на Средней Волге они соединены вместе: извивающаяся змея помещена вдоль рукоятки бронзового кинжала, увенчанного головой лося. Несколько изображений змеи найдено в Галичском кладе у озера Галич.

Изображение лося встречается в эпоху бронзы в искусстве племен Крайнего Севера. Заметное место отводилось здесь и изображениям человека. Однако при сохранении старых сюжетов в скульптуре эпохи бронзы нельзя не заметить существенных изменений в сторону явно наметившегося отхода от реалистичности первобытного искусства. Характерные черты животного попрежнему подчеркивались, но не с такой силой, как в скульптуре эпохи раннего или развитого неолита. Некоторые изображения зверей совершенно условны. Скульптура лося из Оленеостровского могильника Баренцова моря, относящаяся к эпохе бронзы, покрыта схематичным орнаментом. Такой же схематизм заметен и в изображении лося из Сейминского могильника. Еще отчетливее отход от реалистической манеры в изображении птиц. Если в неолитических наскальных изображениях птиц без труда можно узнать лебедя, гуся — с округлым корпусом и вытянутой шеей, утку — с плоским туловищем, то изображения птиц на глиняных сосудах эпохи бронзы доведены до крайней схематизации.

Но не следует считать, будто изобразительное искусство того времени регрессировало. Наряду со схематизацией скульптуры заметно усложнялся и совершенствовался рисунок. Полное господство приобрел геометрический орнамент. Поражает иногда точность руки,



78. Морская охота. Наскальное изображение в Залавруге II. Вторая половина II тыс. до н. э.



79. Олени. Наскальное изображение в Залавруге. Середина II тыс. до н. э.

создавшей различные геометрические фигуры. Излюбленным рисунком были треугольники, ромбы и меандры, нередко сплетенные в сложные гирлянды. В отличие от сплошного заполнения внешней поверхности неолитических сосудов рисунок в эпоху бронзы помещали на свободном, не занятом орнаментом пространстве, лишь в верхней части сосуда подчеркивая его профилировку: горизонтальными линиями — вдавленную шейку, гирляндой треугольников или ромбов — выпуклые бока.

При несовершенстве поделочного материала и орудий труда ваятели и художники эпохи неолита создали классические образцы искусства, по-своему яркого и колоритного, отражающего самобытные черты материальной и духовной культуры того времени.

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО УРАЛА И ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Восточное Зауралье и Западная Сибирь в пределах среднего и нижнего течения Оби и Иртыша в историческом отношении представляют собой области, где происходило развитие восточно-уральской этнической общности, на базе которой уже в среднем неолите (IV тысячелетие до н. э.) начали выделяться — в восточной ее части — прасамоедские, а в западной — праугорские группы, предки хантов, манси и венгров. Эти области характеризуются рядом типичных и специфических форм изобразительного искусства, которые можно наблюдать и по археологическим и по этнографическим материалам на протяжении нескольких тысячелетий. Естественно, что о различных периодах такого громадного промежутка времени имеется материал неодинаковой полноты.

От наиболее древних времен, от эпохи камня, до нас дошли главным образом орнаментированная посуда и единичные поделки из дерева, кости и бересты, сохранившиеся на дне древних озер под мощным слоем торфа.

Период, охватывающий конец неолита и эпоху бронзы, дает большое количество великолепных образцов круглой скульптуры из дерева, кости и камня. Еще богаче находки, относящиеся к последующему времени, когда, кроме перечисленных видов искусства, получило широкое распространение художественное литье.

Особый вид изобразительной деятельности людей, некогда населявших Зауралье,— наскальные рисунки. С одной стороны, они позволяют хотя бы частично проникнуть в семантику древних изображений, с другой — связать древнее искусство, известное лишь по археологическим данным, с художественным творчеством обских угров.

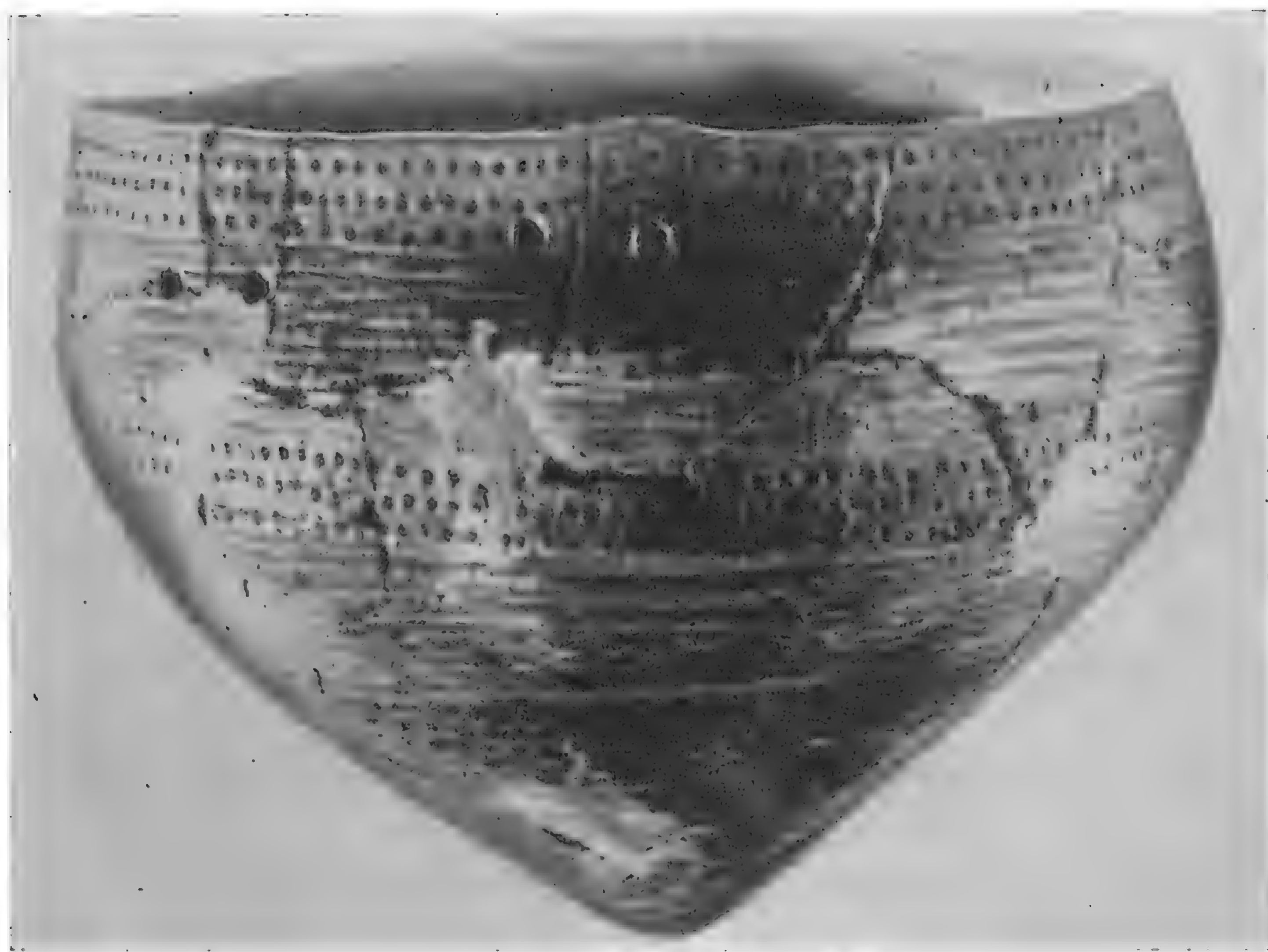
Возникновение тех или иных конкретных форм древнего искусства обусловливалось не индивидуальными вкусами и наклонностями отдельных лиц, а мировоззрением и потребностями общества, а также традициями, слагавшимися в течение тысячелетий.

Вместе с тем, можно говорить о присущей деревянной зооморфной скульптуре эпохи бронзы или скульптуре из кости и камня времени раннего железа свободной манере выполнения, о реалистичности и тщательности изготовления. В некоторых типах антропоморфной скульптуры различных времен, в поделках плоского литья, в наскальных и гравированных на металле изображениях мы находим лишь условную схему, иногда сочетающуюся с натуралистическим подчеркиванием деталей.

Стилистические различия между этими памятниками по существу те же, что и между произведениями устного творчества, эпическими сказаниями и мифами, с одной стороны, и рассказами типа угорских «потер» и заклинательными формулами — с другой. Насколько первые богаты образными и речевыми формами, настолько вторые сухи и лаконичны. В то время, как сказания и мифы служат в значительной мере для удовлетворения эстетических потребностей слушателей, в связи с чем особое значение придается художественным качествам повествования, в «потерах» основная роль отводится поучительному и религиозному содержанию, а в заклинаниях — акту их произнесения.

Аналогия с фольклором позволяет допустить, что известные нам изображения могут быть разделены на два основных типа. Первые служили для украшения одежды, жилища, оружия, а отчасти являлись и образами каких-то существ — например, антропоморфных или зооморфных предков. Они призваны были воздействовать на эмоционально-эстетическое восприятие зрителей. Вторые — не столько изображения, сколько символы различных существ или предметов. Нередко они предназначались для кратковременного использования. В ряде случаев главная функция принадлежала не изобразительной стороне, а процессу изготовления этих предметов.

В качестве пояснительного примера из этнографического материала можно привести символические изображения зверей, делавшиеся на охотничьих затесах у манси и хантов, или схематические антропоморфные фигурки, которые должны были служить временным пристанищем души после смерти человека, а также лечебно-магическое литье, где с удачей или неудачей в отливке связывали возможное выздоровление или смерть человека. В археологическом материале к этой



80. Сосуд из первой Козловской стоянки. Глина. Неолит.

группе следует отнести поделки плоского и ажурного литья и уральские наскальные изображения.

Наиболее древние на территории Урала и Западной Сибири формы изобразительного искусства известны лишь по орнаментам на глиняной посуде, костяных предметах и изделиях из бересты. Находки эти относятся к эпохе неолита — IV и III тысячелетиям до н. э. К сожалению, древнейшая глиняная и берестяная посуда дошла до нас лишь во фрагментах. Тем не менее мы можем достаточно полно представить себе украшавшие ее узоры, так как они неоднократно повторяются в многочисленных находках.

Основной и наиболее древний мотив — волнистые линии *(илл. 80)*, прочерченные на поверхности еще не обожженной глины, гравированные на кости или нанесенные на бересту путем соскабливания с внутренней ее поверхности более темного слоя, благодаря чему орнамент выступал в виде красновато-коричневых полос на светлом фоне. В отдельных случаях, как можно судить по некоторым находкам, поверхность бересты предварительно окрашивалась. Чередование вертикальных прямых линий с горизонтально или косо расположенными волнистыми линиями представляло собой наиболее часто встречающуюся композицию.

Единообразие орнаментальных мотивов наряду с довольно сложными композициями, повторяющимися в материалах стоянок, разделенных сотнями и даже тысячами километров, позволяет говорить о существовании уже в то время прочно сложившихся традиций. Очевидно, что перед нами не истоки орнаментального искусства, а развитые его формы, рождение которых относится к еще более глубокой древности. Можно полагать, что смысл этих узоров был связан с жизнью обитателей стоянок Приуралья, расположенных по берегам древних озер, ныне высохших или затянутых многометровой толщей торфа. Богатые рыбой и дичью озера являлись удобным местом для охоты и рыбной ловли. Не удивительно, что вода могла стать одним из основных объектов изображения. Древнейший узор в виде волнистой линии продолжает жить в орнаментальном искусстве угров вплоть до современности, сохраняя при этом название «воды» и «волны».

На костяных наконечниках встречаются изображения простейших рыболовных и охотничьих снастей. Для рыбы и водоплавающей птицы устраивались ловушки в виде загородок с узкими ходами и лабиринтами. Для охоты на косуль, лося и оленя устанавливались загородки с проходами и замаскированными ямами, в которые вбивались заостренные колья.

Гравировкой на наконечниках представлены древнейшие образцы графического искусства, известные нам на территории Зауралья. Их возраст не менее 6—7 тысяч лет. Орнаментация преследовала двоякую цель. С одной стороны, она украшала предмет. Особенно ясно это заметно на наконечнике, где тонкие параллельные линии, чередующиеся с поясками, подчеркивают изящество вещи. С другой стороны, изображениям ловушек или объектов промысла на некоторых охотничьих снастях



81. Голова лося из Шигирского торфяника. Рог. Случайная находка XIX в.



82. Деревянный ковш в виде лебедя из Горбуновского торфяника. III—II тыс. до н. э.

придавалось магическое значение, что подтверждается данными этнографии обских угров.

На сосудах несколько более позднего времени, а также в наскальных рисунках, о которых речь будет ниже, появляются изображения более сложных рыболовных сооружений.

К концу периода неолита наблюдается усложнение орнаментации глиняной посуды. Кроме простого прочерчивания, появляются новые приемы украшения керамики — оттисками гребенчатого штампа и лепными фигурками животных. Эти изменения были вызваны, видимо, какими-то общими причинами. Действительно, к концу эпохи неолита и к началу эпохи бронзы стоянки перестали жаться к берегам озер. Формы орудий и оружия становятся более разнообразными. Находки в торфяниках обломков ручных нарт, лыж и весел свидетельствуют о появлении различных средств передвижения.



83. Голова барана, высеченная на каменной плитке. Андреевское озеро. Конец I тыс. до н. э. — начало I тыс. н. э.

С изобретением лыж глубокие снега перестали быть для человека почти непреодолимым препятствием. Постепенно вырабатывался характерный тип таежного охотника, подвижного и активного, включившего в круг своей повседневной деятельности и водные пространства, и тайгу, и горы. Вероятно, именно от той поры дошло до нас чудесное предание о Мось-хуме, который изобрел сверло, достал огонь и, наконец, сделал лыжи.

Изобретение лыж открыло перед человеком новые возможности. Наметился переход от озерного рыболовства к комплексному охотничье-рыболовческому хозяйству. Естественно, что глубокая перемена в жизни человека и все усложнявшаяся хозяйственная деятельность отражались в художественном творчестве. В эту эпоху все чаще появляются изображения животных как объемные, так и плоскостные. В орнаментации керамики не только совершенствуются старые приемы, но и развиваются новые. Волнистые и прочерченные узоры постепенно исчезают, уступая место штампованным.

По материалам последующих эпох и этнографическим наблюдениям можно установить, что в угорской орнаментации штампованные узоры на глиняной и берестяной посуде изображали следы животных. Охотники повседневно встречали отпечатки лап и копыт диких зверей на снегу и мягкой почве. Следы эти неразрывно ассоциировались у человека с животными — объектом охоты и источником существования. Изображения следов животных, оттиснутые костяным штампом на мягкой глине или бересте и заменявшие собою пластический образ, в свою очередь, подчинялись формальным закономерностям развития орнамента — разбивке орнаментального поля на зоны и ритмичности полос. Раз появившись, штамп, и в первую очередь гребенчатый, быстро стал основным приемом нанесения узора. Гребенчатым штампом делались даже изображения охотничьих загородок, рыболовных снарядов, а иногда птиц и животных.



84. Рукоять черпака из Усть-Полуя. Рог. I тыс. до н. э.

Одновременно,— насколько можно судить по керамике и отчасти наскальным изображениям,— слагался особый стиль в орнаментальном искусстве Зауралья: для него характерны фигуры, иногда сильно геометризованные, составленные из широких лент. Примером может служить орнамент на сосуде из Горбуновского торфяника. Детали узора почти тождественны тем, которые в современном угорском орнаменте именуются «соболь с головой». Тот же сосуд дает отчетливое представление еще об одном принципе, зарождение которого можно наблюдать и на несколько более ранних аятских сосудах. Принцип этот заключается в определенном соотношении фона и рисунка. В раннем орнаментальном искусстве фон и рисунок как бы дополняют друг друга. Постепенно они становятся взаимоповторяющимися, соответствуют один другому как негатив и позитив. В дальнейшем это становится характернейшей чертой обско-угорского и в значительной степени ненецкого орнамента.

Однако даже в эпоху бронзы на плоскодонных сосудах развитой формы мы находим еще в некоторых местах (приозерные стоянки) архаическую волнистую орнаментацию. Можно допустить, что при существовавшей в то время дифференциации хозяйственной посуды на сосудах, предназначавшихся для «озерной пищи», традиционно сохранялась и издревле присущая ей орнаментация. В одном из мансийских сказаний герою — типичному таежному охотнику, жена его, женщина с Оби, с детства привыкшая к рыбной пище, говорит: «Богатырь Кедровое ядрышко, для тебя туески и чуманы я сделала. Светлый рыбий жир — обскую снедь, светлый рыбий жир — озерную снедь,— наливать в них хорошо». Богатырь же чуманы хватает, в клочья рвет и бросает. «Светлый рыбий жир — обская снедь, светлый рыбий жир — озерная снедь—не моя пища. Не на этой пище кости мои выросли, мое тело окрепло. С детства я звериным жиром питался, на зверином жиру мои кости выросли, мое тело окрепло».

К эпохе бронзы относится и круглая анималистическая скульптура из дерева и кости, реже из камня, известная по большому количеству находок в Зауралье. Здесь можно упомянуть две деревянные фигуры лося из Горбуновского торфяника, несколько вырезанных из рога лосиных голов из Горбуновского и Шигирского торфяников, прорезной черпак, украшенный головой лося, ложки и ковши с головами птиц *(илл. 81, 82)*.

Приводимые иллюстрации дают достаточно полное представление о художественности этих вещей, о правдивой трактовке животных и птиц. Все они объединены общими стилистическими чертами, которые говорят о прочно сложившихся к тому времени традициях. Особенно любопытна и типична манера изображать глаз животного в виде выступающей округлой площадки. В ряде случаев кольцевая бороздка подчеркивает контур глаза и углубление слезной железы, но почти никогда не бывает выделен зрачок. Ту же особенность мы видим и в каменной зооморфной скульптуре различных периодов.



85. Ложка в виде лося из Усть-Полуя. Рог. I тыс. до н. э.



86. Рукоять ложки из Усть-Полуя. Рог. I тыс. до н. э.



87. Морж. Рукоять ложки из Усть-Полуя. Моржовый клык. I тыс. до н. э.



88. Утка на голове зайца. Рукоять черпака из Усть-Полуя. Рог. I тыс. до н. э.

Традиционность этого явления сказывается в том, что аналогичная манера трактовки глаз встречается и в генетически связанной с зауральской каменной скульптуре Финляндии. Те же стилистические признаки и манера изображения глаза характерны для отдельных памятников с Ангары и для скульптур из Базаихи на Енисее. Возможно, что это явление следует поставить в связь с расселением древних уральских племен.

Широкое распространение и устойчивость изображения глаза без зрачка, как бы невидящего, по всей вероятности связаны с религиозными представлениями, быть может, теми же, по которым закрывали еще в недавнее время металлическими или берестяными кружкáми глаза и нос убитого медведя обские угры и некоторые другие народы Севера на медвежьем празднике.

В последнем случае это обусловливалось желанием обезопасить себя от беды, проистекающей якобы из-за нарушения запрета — употреблять в пищу мясо медведя. В течение всего праздника медведь не должен был ничего видеть. Мало того, участники праздника называли себя во время еды «воронами» и «сороками» и подражали при этом крикам птиц. После еды притворялись спящими, а «проснувшись» через момент, делали вид, что ничего не видели и не слышали.

Очень часто обряды и танцы, длившиеся на медвежьем празднике по несколько ночей, производились не над только что убитым медведем, а над заранее приготовленной и высушенной шкурой и головой зверя, глазницы

которой также закрывались металлическими или берестяными кружка́ми. Высушенные головы и черепа, применявшиеся в обрядах обских угров, заменялись иногда изображениями из дерева, металла и камня. Таким было и каменное изваяние лося, почти в рост человека, находившееся на одном из священных мест лозвинских манси.

Однако основное назначение скульптурных изображений голов связывалось, очевидно, с представлением о них как месте обитания перевоплощающейся души. Характерно, что в древних скульптурах туловище животного бывает обычно моделировано небрежно и часто отсутствует вообще. В таких случаях скульптурные изображения голов, как зооморфных, так и антропоморфных, иногда имеют стержни или отверстия для крепления.



89. Голова лося на поясном крючке из Усть-Полуя. Рог. Случайная находка XIX века.

От описанной группы зооморфных скульптур отличается в стилистическом отношении молотообразный предмет из Шигирского торфяника. Сохранилась лишь часть его. Скорее всего, это обушок какого-то ударного оружия типа клевца. Он сделан в виде головы хищного животного, возможно, волка, с оскаленной пастью и высунутым языком. Хорошо очерчены ноздри зверя; грубая шерсть на верхней части морды показана зарубками. Глаза, в виде небольших конических бугорков, по сравнению с мордой непропорционально малы. Но возможно, что именно эта непропорциональность, в сочетании с заостренными бугорками глаз, и создает впечатление напряженности. В отличие от упомянутых выше реалистичных невидящих голов это изображение сильно стилизовано. Назначение предмета определило характер изображения. Голова хищника служила ударным оружием, и глаза ее должны были видеть.

Дальнейший этап развития пластического искусства на рассматриваемой территории характеризуют каменные зооморфные и антропоморфные скульптуры, относящиеся к эпохе поздней бронзы и раннего железа. Среди них заслуживают упоминания каменные плитки со скульптурными головами баранов, обнаруженные главным образом в лесостепной части Зауралья и Прииртышья. Пять таких плиток найдены на Исети и Миассе, две — в верхнем течении Тобола, три на Андреевском озере близ Тюмени *(илл. 83)*. Один такой камень еще в древности был завезен на Нижнюю Обь и один — на Волгу.

Следует думать, что эти явно культовые изображения возникли в результате частичного перенесения на домашних животных комплекса идей, сложившегося в более раннее время на базе охотничьего хозяйства. Возможно, что прототип этих скульптур — лепная голова барана на глиняном сосуде эпохи ранней бронзы, найденном на Андреевском озере близ Тюмени.

К этой группе зооморфной скульптуры в стилистическом отношении примыкают и две вещи из Прииртышья: тщательно изготовленная из зеленоватого сланца голова лошади с шеей, переходящей в конический стержень для укрепления на каком-то основании, и выбитая из твердой кристаллической породы голова верблюда. Обе они сходны с зауральскими по трактовке глаз и моделировке ноздрей.

Все эти скульптуры несомненно имели служебный характер и в той или иной степени являлись культовыми изображениями. Но тщательность обработки свидетельствует о том, что и художественной их стороне придавалось не последнее значение. О том же говорит и орнамент. При условности и схематичности, фигуры его всегда собраны в ритмичные и уравновешенные композиции, целиком подчиненные эстетическому чувству.

Совсем другую картину можно наблюдать в зауральских наскальных изображениях. Многие из них едва ли даже можно относить к изобразительному искусству. Они условны, схематичны и в ряде случаев представляют скорее символы существ или предметов.

Уральские наскальные изображения относятся к категории писаниц. Они всегда выполнены краской рыже-красных оттенков: охрой, кровавиком и некоторыми другими минеральными соединениями. Писаницы находятся, как правило, на прибрежных скалах, обращенных



90. Бронзовая литая пронизка с низовий Иртыша. I тыс. до н. э.



92. Бронзовый литой олень с реки Салым. I тыс. до н. э.



91. Роговой гребень из Усть-Полуя. I тыс. до н. э.



93. Бронзовый литой конь с Иртыша. I тыс. до н. э.



94. Бронзовые литые ножны из Яр-Сале. I век н. э.



95. Птицевидное изображение с горы Азов. Бронзовое литье. Конец I тыс. до н. э.

к югу, по рекам восточного и западного склонов Среднего Урала. Особенно многочисленны писаницы по берегам Тагила. Обнаруженные здесь довольно хорошо сохранившиеся композиции позволили хотя бы отчасти проникнуть в содержание писаниц и понять их назначение.

На скале Зенковской, на правом берегу Тагила близ деревни Кваршиной, на высоте четырнадцати метров над водой, сохранилась великолепная писаница. В верхней ее части двойной зубчатой дугой обозначен небосвод, ниже которого изображено солнце. Под небосводом и справа от солнца — семь бегущих лосих; возможно, что их было больше, но правая часть композиции не уцелела. Навстречу бегущим лосям направлено острие, изображение которого по форме живо напоминает кремневый наконечник копья.

Изображения солнца часто встречаются в уральских писаницах. В простейших формах они близки к рисунку



96. Изображение человека-птицы с мыса Потчеваш. Бронзовое литье. Конец I тыс. до н. э.



97. Антропоморфное изображение из Свердловской области. Бронзовое литье. Конец I тыс. до н. э.

на упомянутой композиции, но попадаются и более сложные, с многочисленными разветвлениями — явно орнаментализированными лучами. Важно отметить, что тождественная фигура с названием «солнце» известна по мансийскому берестяному орнаменту. Эта деталь, вместе с другими данными, позволяет видеть в творцах уральских писаниц предков современных манси.

В писаницах часто повторяется композиция из вертикального зигзага с отростками, иногда сдвоенного, как бы преграждающего путь изображенным тут же лосям или косулям. Позади последних, как правило, можно видеть человека. Наскальные изображения и аналогичные орнаменты на берестяных изделиях современных манси подсказывают, что эти зигзаги обозначают охотничьи изгороди для загона животных.

Из других композиций обращают на себя внимание охота на водоплавающую птицу (на Змиевом Камне у реки Тагил) и изображение рыболовного закола (на Бородинской скале у реки Реж), точно совпадающее с узором на сосуде эпохи бронзы из стоянки на берегу Аятского озера.

Подавляющее большинство рисунков сделано контуром. Очень часто в пределах этого контура показаны ребра, остистые отростки позвонков, а иногда и сердце животного. Это придает фигурам ажурность, сближая их с современной графикой обских угров и с так называемым «плоским» и «ажурным» литьем, о котором будет сказано ниже.

Наскальные изображения появились в эпоху неолита и бытовали, вероятно, вплоть до конца I тысячелетия н.э. За все это время они претерпели самые незначительные изменения,— как, впрочем, и деревянная антропоморфная скульптура и плоское литье,— что свидетельствует об устойчивости порождавших их представлений.

Древнейшие деревянные антропоморфные изображения, именуемые обычно идолами, известны по находкам в торфяниках, относящимся к III тысячелетию до н. э. Позднейшие образцы представлены современными этнографическими материалами. Но различия между предметами, датируемыми даже крайними пределами этого периода, отнюдь не больше, чем между синхронными, происходящими из разных частей рассматриваемой территории. Все они представляют собой небрежно обработанные столпообразные изображения с грубо намеченными чертами лица и иногда с признаками пола. Не приходится сомневаться в нарочитой условности этих фигур. Очевидно, их делали такими вовсе не потому, что обские угры и их предки были не в силах правдиво изобразить человека. По всей видимости, каждая из этих фигур считалась местом пребывания духа-предка.

Как можно судить по фольклорным данным, облик предка, нередко носившего смешанные антропозооморфные черты, зачастую бывал очень расплывчатым. В сказаниях иногда трудно даже установить, о ком идет речь — о звере или о человеке. Возможно, именно нечеткость образа и определила условность и схематизм таких фигур, обязательной чертой которых было только наличие глаз и рта. Лишь в гравировках на металлических дисках изображения духов-предков разнообразнее и конкретнее. Быть может, сама техника процарапывания, приближавшаяся к графической, давала возможность с большей четкостью передать сложный фантастический образ медведя-человека, лося-человека, мифического орла и т. д. В то же время бобры, символизирующие Нижний Мир,



98. Бронзовая литая птица с горы Азов. Конец I тыс. до н. э.



99. Бронзовый литой трехглавый орел из Усть-Полуя. I тыс. до н. э.

лесные духи-менквы и другие существа, не имевшие особых индивидуальных черт, всегда передавались однообразными условными фигурками. Такой же схематизм обнаруживается в плоском и ажурном литье.

В эпоху раннего железа создавались высокохудожественные произведения и в Зауралье и Приобье. Особенно много их было обнаружено в низовьях Оби, у Полярного круга, в городище и на жертвенном месте в Усть-Полуе *(илл. 84—89, 91)*. Были найдены сотни предметов, украшенных орнаментом. Излюбленными мотивами в скульптуре были птицы и животные. В большинстве случаев изображения реалистичны и выполнены с высоким мастерством. Бросается в глаза стилистическая близость со скульптурой из уральских торфяников. Здесь несомненны преемственность и древняя традиция, благодаря которым бытовая скульптура эпохи раннего железа достигла совершенства. Именно о совершенстве и законченности произведений можно говорить, глядя на орлиную голову на рукоятке ножа, голову

моржа на ложке, вырезанной из клыка этого животного, и многие другие предметы. Иногда встречаются композиции, необычные по замыслу и смелости выполнения. Таково, например, изображение утки, сидящей на голове зайца.

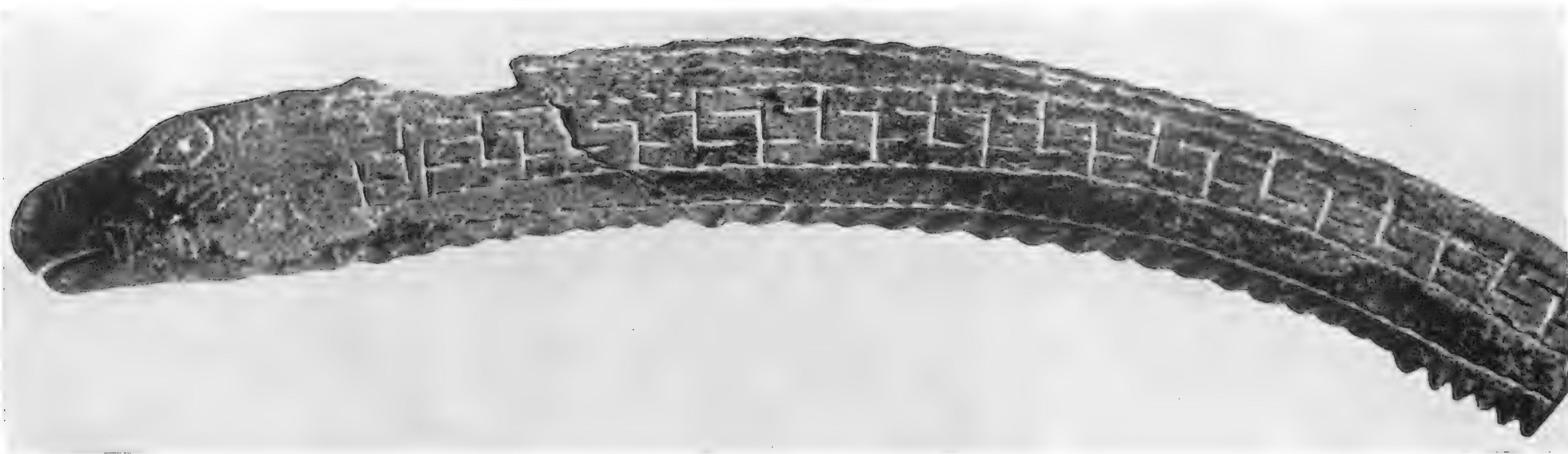
Не чужда была усть-полуйскому искусству и стилизация, особенно заметная в изделиях последующего времени. Голова лося на костяной пряжке непропорционально вытянута, ее украшают декоративные детали, не встречавшиеся ранее. Чувствуется стилизация и в бронзовой пронизке в виде орла, клюющего голову оленя. При сохранении правильных пропорций условны крылья и особенно лапы птицы, выполненные в манере, совершенно не свойственной архаическому искусству лесной полосы *(илл. 90)*. Еще в большей степени стилизованы фигурки орлов, украшающие роговой гребень. Само симметричное их сопоставление свидетельствует о доминирующей роли орнамента. Это подчеркивается и манерой разделки поверхности, и передачей оперения крыльев и хвоста. Как и в предыдущем примере, своеобразна трактовка лап в виде колечек.

Возможно, развитие стилизации следует поставить в зависимость от распространения в Зауралье и Нижнем Приобье воздействия степных культур скифо-сарматского круга, о чем свидетельствует появление здесь типичных для степи форм оружия, бронзовых котлов, а также характерных сюжетов в изобразительном искусстве. Один из таких сюжетов — свернувшийся зверь — хотя и проник сюда из чужой среды, получил местное развитие на базе солярных представлений, существовавших в Зауралье и Приобье с древности. Об этом свидетельствует происходящая с горы Азов бронзовая бляха, выполненная в местной традиции, а в еще большей степени — гравированные изображения свернувшегося хищника и лосей. Не менее специфический мотив стилизованной головы хищника с оскаленной пастью имеет близкие аналогии в ананьинских и савроматских вещах. Широко применялась в орнаментике волюта, служившая, как и в скифо-сарматском искусстве, для подчеркивания мышц бедра и лопаток животных *(илл. 92—94)*.

Отчетливо выражена тенденция к сочетанию в одном предмете двух фигур, разнородных в стилистическом отношении. Так, на клевце объединены великолепно моделированная реалистичная орлиная голова, испол-



100. Голова человека в шлеме с реки Туй. Темно-зеленый змеевик. Эпоха раннего железа.



101. Роговая пластинка с меандровым орнаментом, оканчивающаяся головкой зверя, из Усть-Полуя. I тыс. до н. э.

ненная в круглой скульптуре, и упомянутое выше стилизованное изображение хищника с оскаленной пастью. На ножнах из Яр-Сале рельефное реалистичное изображение медведя сочетается с плоскостным изображением хищника в манере, близкой к скифо-сарматскому искусству. Для первого тысячелетия, как мы увидим далее, характерно развитие и широкое распространение высокохудожественных изделий из бронзы.

Отметим существенный момент: объемные скульптуры выполнены, как правило, с мастерством, в котором чувствуется развитое владение формой. Совершенно иного качества изображения, процарапанные или вырезанные на металле и кости, даже в тех случаях, когда они являются украшениями. Например, фигуры оленей и выдры исполнены настолько сухо и беспомощно, что их трудно счесть изделиями тех людей, которые создавали великолепную скульптуру из кости и резьбу. Тем не менее характер этих изображений остается неизменным в Зауралье и Приобье с эпохи раннего железа до современности. Объяснение столь низкого уровня развития графики пока не найдено.

От эпохи раннего железа и последующего времени сохранилось довольно большое количество различных бронзовых фигурок, среди которых значительное место занимают мифические персонажи. Эти поделки фигурного литья с трудом поддаются анализу, и назначение большинства из них недостаточно ясно. Весьма вероятно, что некоторые группы птицевидных изображений *(илл. 95)* служили украшениями. Что же касается фигурок антропоморфных и со смешанными антропозооморфными чертами, то принадлежность их к украшениям более чем сомнительна. Скорее всего, в основной своей массе это были «мохар». Так назывались у манси особые фигурки, которые изготовлялись после смерти человека и служили, по представлениям обских угров, временным вместилищем перевоплощающейся души *(илл. 96)*.

Внешний вид «мохар» у различных групп и племен варьировался в зависимости от того, какая идея послужила основой при создании традиционной формы. Одни фигурки изображали конкретных умерших, души которых должны в них временно обитать, и в соответствии с этим имели антропоморфный облик *(илл. 97)*. При этом распространенное среди обских угров представление о том, что переселяющаяся душа обитает в голове, приводило к появлению фигурок с непропорционально большой головой или к изображению лишь одной личины, видимо, заменявшей настоящую голову или череп. У некоторых групп угров фигурки «мохар» так и назывались — «шонгыт», то есть «череп». В отдельных случаях, возможно, стремились изобразить конкретное лицо, что обусловливало тщательность моделировки.

По другому поверью, перевоплощающаяся душа имела вид птицы. Встречаются «мохар» в виде схематичных антропоморфных фигур с птицей на голове. В ряде случаев (находки на горах Караульной и Азов) и, может быть, в более раннее время изображалась только птица *(илл. 98, 99)*.

У южных скотоводческих групп угров встречаются вполне реалистические изображения женщин и вооруженных воинов с птицей на плече.

У некоторых угорских племен в изготовлении «мохар» преобладала тенденция изображать умершего человека не как конкретное лицо, а лишь как члена данного рода. Отсюда обобщенность антропоморфных черт и наличие зооморфных, отражающих его тотемно-родовую сущность. В таких случаях появлялась устойчивая традиционная, иногда очень условная форма фигур «мохар». Нередко на древних святилищах они обнаруживаются десятками, отлитые хотя и не в одной форме, но совершенно подобные одна другой. Различия наблюдаются лишь в размерах и мелких деталях.

Совершенно иначе изображали не рядового члена рода. В эпоху раннего железа, в условиях участившихся военных столкновений между различными группами населения, на первый план выдвинулся военный вождь, который благодаря своим личным качествам, силе и храбрости нередко являлся защитником и спасителем племени. Возникла идея, что таким защитником он мог оставаться и после смерти. Для этого необходимо было сохранить его душу. Вместилищем ее считалась голова умершего или его точное изображение. Видимо, таким портретным изображением вождя и являлась обнаруженная на реке Туй тщательно отшлифованная из темно-зеленого змеевика голова человека в плотно прилегающем шлеме *(илл. 100)*. Лицо с резкими волевыми чертами производит сильное впечатление, которое должно было еще усиливаться благодаря инкрустированным глазам.

Многообразные формы орнамента эпохи раннего железа знакомы нам главным образом по керамике и изделиям из кости и рога *(илл. 101)*. Несколько хуже известны самостоятельные орнаментальные украшения и орнаментальные бордюры на литых из бронзы предметах. Наконец, лишь единичными находками представлен гравированный



102. Бронзовая литая пряжка с реки Салым. I тыс. до н. э.

на медных поясных накладках орнамент, который, видимо, мало отличается от орнамента на кости.

Несмотря на различия в технике выполнения, мы обнаруживаем ряд одинаковых узоров и на керамике, и на кости, и на металле, что свидетельствует о прочном сохранении древних традиций. Таков, например, волнистый орнамент, появившийся еще в неолите. Он встречается и на сосудах I тысячелетия н. э. в композиции с изображением уточек.

Начиная с эпохи раннего железа, широкое распространение в керамических узорах приобрели отпечатки фигурных штампов, которые в почти неизменном виде применяются на берестяной посуде до наших дней. Судя по этнографическим данным, подавляющее большинство этих фигурных штампов изображает следы различных животных и птиц. Только змея и водоплавающие птицы изображались полностью, так как след змеи совпадает с ее очертаниями, а водоплавающие не оставляют следа на воде.

Следы животных являлись излюбленным мотивом и в орнаменте, вырезанном на кости, причем в то время как изображения, сделанные штампами на глине и бересте, условны, и проникнуть в их содержание можно только при сопоставлении с этнографическими материалами, следы, вырезанные на кости, бывают настолько реалистичны, что легко установить, какому животному они принадлежат. Примером служит изображение следа белки на рукоятке ножа из Усть-Полуя.

Хотя от эпохи раннего железа мы не имеем находок орнаментированной бересты, в существовании ее не приходится сомневаться, поскольку она характерна как для предыдущего, так и для последующего времени. В частности, уже в эпоху бронзы сложился столь типичный для обских угров орнамент ленточного типа, хотя образцы его, известные по керамике и костяным поделкам, и не дают полного представления о его разнообразии. Тем не менее близость форм орнамента ленточного типа на предметах, датируемых различным временем, от эпохи бронзы до современности, свидетельствует о непрерывности его существования.

Обзор изобразительного искусства Зауралья и Приобья будет неполным, если не коснуться фигурного литья, получившего широкое распространение в I тысячелетии н. э. Зачатки его мы видели в зооморфных поделках из Усть-Полуя. Но для той поры характерны главным образом односторонние барельефные изображения. Они продолжали существовать и позднее.

На рубеже нашей эры начала распространяться полая литая скульптура. Расцвет этого фигурного литья приходится на первую половину и середину I тысячелетия н. э. Изображениям этого периода свойственно сочетание реалистичных черт с типичной для Зауралья и Приобья стилизацией *(илл. 102)*. Орнаментальные добавления гармонируют с формой предметов и служат лишь для подчеркивания и выделения деталей.

Приблизительно с середины I тысячелетия н. э. этот вид искусства начинает вырождаться. Наблюдается перегрузка вещей орнаментальными деталями, которые перестают гармонировать с основным изображением. Фигуры птиц и зверей схематизируются, превращаясь постепенно в одинаковые симметричные колоколообразные привески, в которых уже трудно распознать первоначальный оригинал. Надо думать, что регресс этот был вызван распространением в Приобье во второй половине I тысячелетия н. э. привозных с Вычегды, Камы и Волги шумящих и лапчатых подвесок, височных колец и других поделок ремесленного производства. Началось подражание чуждым формам, которое, вероятно, и привело к упадку традиционного художественного литья. К XV—XVI векам оно исчезает окончательно.

КАМЕННЫЕ ИЗВАЯНИЯ ЭПОХИ БРОНЗЫ В ЮЖНОЙ СИБИРИ

В степях Хакассии и отчасти на правом берегу Енисея, в лесостепных районах Минусинской котловины имеется особая группа каменных изваяний, не похожих на так называемых «каменных баб» степной полосы Азии и Европы.

Изваяния Минусинской котловины представляют собой стелы из песчаника или гранита в форме плит или высоких столбов. В отдельных случаях они имеют саблевидную форму *(илл. 103)*. В нижней части столба высечено человеческое лицо, чаще стилизованное, реже выполненное реалистично. Выше такой личины, а также на боковых гранях столба иногда выбиты различные символические знаки. У некоторых изваяний вершина бывает оформлена в виде головы человека или животного *(илл. 104)*, но и тогда в нижней части обычно имеется стилизованная личина, наличие которой позволяет объединить все эти памятники в особую группу. По некоторым признакам к этой же группе следует отнести и реже встречающиеся изваяния в форме широких стел с закругленным верхом, на которых высечено оплечное изображение человека.

В большинстве случаев все эти памятники найдены врытыми на так называемых «чаатасах», каменных курганах VII—VIII веков н. э., или на земляных курганах тагарской культуры I тысячелетия до н. э. Иногда на изваяниях — более поздние рисунки в стиле «писаниц» тагарской культуры, перекрывающие древние символические знаки стелы; встречаются тексты — орхоно-енисейские письмена VII—VIII веков н. э. Из этого и явствует, что на курганы изваяния были поставлены при «вторичном использовании». Следовательно, они гораздо древнее самих могильников и созданы ранее I тысячелетия до н. э.

До недавнего времени все изваяния минусинского типа связывались с местной так называемой карасукской культурой конца II — начала I тысячелетия до н. э. Находки послевоенных лет позволили установить более точные хронологические рамки.

В музее Хакасской автономной области экспонируются два костяных амулета из могильника окуневской культуры, относящегося к первой половине II тысячелетия до н. э. Амулеты представляют собой небольшие костяные пластинки с графическим изображением лица человека с длинными волосами, трактованными так же, как и лицо, высеченное на стеле «кыс-таш» (девица-камень) из улуса Усть-Есть.

В том же музее хранятся обломки песчаниковых плит с древними изображениями. Они найдены при раскопках в урочище Тос-Хазаа близ улуса Чаптыкова как обкладка могил окуневской культуры. На одной из этих

плит наряду с изображениями человеческих фигур с птичьими и ящероподобными головами (шаманы в масках) имеется круглая рогатая личина, выполненная в том же стиле, что и антропоморфные личины на изваяниях.

В 1962—1963 годах собрание Государственного Эрмитажа обогатилось очень ценной в научном отношении коллекцией из раскопок на речке Черной (в северной части Хакасской автономной области) большого могильника той же окуневской культуры. В составе этой коллекции, кроме стел с характерными стилизованными личинами (использованных при сооружении могил как строительный материал), имеются костяные пластинки-амулеты, подобные абаканским, найденные непосредственно при погребениях вместе с миниатюрной скульптурой — женскими головками из стеатита. По трактовке волос и серег эти скульптурки — головы ритуальных кукол — близки как к изображениям на костяных пластинках, так и к объемно выполненным головам некоторых изваяний. Эти находки помогли датировать каменные изваяния. Они доказывают, что изваяния существовали в ту же эпоху, когда сооружались окуневские могильники, то есть в первой половине II тысячелетия до н. э. Характерный стиль изображения круглых личин мог возникнуть еще раньше, поскольку подобные личины встречаются на плитах, использованных в могильниках окуневской культуры как строительный материал.

Наиболее простым изваянием этой группы можно считать стелу, найденную в окрестностях улуса Усть-Есть. Это широкая плита с округлым верхом, на плоской стороне которой слабым рельефом и отчетливо высеченными линиями намечены контуры плеч и головы женщины с длинными волосами. Схематично, но без стилизации показано узкое лицо с прямым носом и острым подбородком. Волосы, переданные параллельными линиями, окаймляют лоб и падают на плечи.

Другая стела аналогичной формы стояла в окрестностях улуса Верхний Долгий Маяк в бассейне реки Ербы. На ней тоже высечены лицо и плечи. Но под глазами изображения проведена горизонтальная черта, а от лба и висков лучами отходят прямые линии. Такое же лучеобразное окружение головы на стеле из окрестностей Аскыза. Стела была расколота и врыта в землю при сооружении ограды тагарского кургана. На этом памятнике обозначены очертания почти всей фигуры; на ней — две змеи, ломаная линия и круги, а по бокам еще по одной змее.

Наряду со стелами простейшей формы известен и ряд менее условных скульптурных изваяний. Одно из них, из окрестностей Асочакова улуса, передает грубо, но живо исполненное женское лицо и головной убор вроде башлыка, свешивающийся над лбом. На другом изваянии, стоявшем на Уйбатском чаатасе близ улуса Чаркова (ныне оно хранится в Государственном Эрмитаже), лицо женщины пересечено горизонтальной линией. На лбу — нечто вроде третьего глаза. Прямые пряди длинных волос и руки намечены глубокими линиями, а живот и грудь выделены рельефно. Волосы переданы как бы зачесанными назад — их линии не параллельны лбу, как на стеле из Усть-Есть, а отходят лучеобразно. Это позволяет предположить в лучеобразном обрамлении личин на изваяниях из Аскыза и Долгого Маяка способ трактовки волос.

Рельефное изображение женской груди имеется еще на двух стелах. На одной из них также выделены



103. Изваяние саблевидной формы. Находилось близ Уйбатского чаатаса. Гранит. II тыс. до н. э.



104. Изваяние с головой барана. Находилось близ Усть-Бирского чаатаса. Гранит. II тыс. до н. э.



105. Так называемый «Ахмарчинский баран». Находился на кургане Верхне-Биджинском. Гранит. II тыс. до н. э.

руки. Оба эти изваяния отличаются от уйбатского тем, что личины расположены в средней части столба, а не на его вершине. На трехгранной стеле, хранящейся в Минусинском музее, личина занимает середину широкой грани. Изображения личины на нижней части узкой грани встречаются чаще.

На некоторых изваяниях вершины оформлены реалистичной круглой скульптурой головы человека или животного, а в нижней части высечена схематическая личина. Такое изваяние с головой женщины — «куртуяк-таш» (старуха-камень), или «аскызская бабушка» — стояло на тагарском кургане и до наших дней почиталось хакасами, как покровительница женщин, помогающая бесплодным матерям. Изваяний с головой барана известно два. Одно находилось на кургане близ улуса Верхне-Биджинского *(илл. 105)*, другое — на Усть-Бирском чаатасе. Из окрестностей села Кавказское на реке Тубе происходит изваяние, увенчанное головой неизвестного животного [6].

На этих памятниках нижние личины находятся на узких гранях и имеют вид слегка выпуклых овалов, на которых графически передано стилизованное лицо. Когда подобные личины помещались на широкой грани, то поверхность их не возвышалась над плоскостью стел.

Все антропоморфные личины выполнены углубленной желобком линией, на которой иногда сохраняются следы красной краски — охры. Как исключение можно отметить изваяние из раскопок на речке Черной, на котором лицо совсем не оконтурено, или двуликую стелу в виде массивного четырехгранного столба с квадратными личинами *(илл. 106)*, стоявшую на кургане VII—VIII веков близ улуса Тазмина.

Глаза показаны точками в кругах. Часто на лбу изображается такой же третий глаз. Под глазами лицо пересекает горизонтальная линия. На некоторых изваяниях такая же полоса с опущенными концами проходит по лбу и подбородку; кроме того, кривые линии пересекают лицо в вертикальном направлении. Рот передается горизонтальным желобком, ноздри точками, а иногда они и вовсе не намечены. На широких низких стелах, как уже отмечалось, от лба радиально расходятся лучи-волосы. На большинстве стел вместо лучей над лбом помещены вертикальные отростки с треугольным основанием, часто копьевидные. Над висками эти вертикальные отростки

иногда имеют форму звериных ушей, рогов. Следует отметить, что подобные отростки, рога и уши, а также горизонтальная линия, пересекающая лицо, наблюдаются и на реалистичных личинах-скульптурах.

Несмотря на кажущуюся фантастичность изображений на стелах, они передают образы не каких-то неведомых существ, а людей. Знаки на лице — татуировка, что доказано материалами раскопок на речке Черной. На черепах погребенных там людей сохранились следы красной краски, соответствующие «третьему глазу» на лбу и линиям, пересекающим щеки. Рога, звериные уши, копьевидные и другие вертикальные отростки от лба — части высокого головного убора. Змеи, концентрические круги и прочие фигуры, выбитые на корпусе изваяния и на боковых гранях стел, могли изображать детали наряда и амулеты.

Кого же изображали изваяния и для чего они предназначались? Подавляющее большинство этих памятников было использовано в позднейшие времена в качестве столбов курганных оградок. Но ни при одном могильнике эпохи бронзы их не находили врытыми в вертикальном положении. Можно полагать, что эти изваяния создавались во II тысячелетии до н. э. не как могильные памятники, а как антропоморфные идолы. Видимо, их устанавливали для почитания и поклонения в не сохранившихся до нашего времени святилищах.

Закономерно, что идолы изображали женщин. Племена окуневской культуры стояли на стадии матриархата. Это были охотники и рыболовы, знакомые с употреблением металла (меди и бронзы), хотя основная масса орудий труда выделывалась ими еще из камня, кости, дерева. Они имели прирученных животных, но скотоводство у этих племен еще не достигло такого развития, чтобы обусловить «первое общественное разделение труда» (Ф. Энгельс), установившее приоритет мужчины в хозяйстве и общественной жизни. Род оставался материнским, с присущим ему культом родовых покровительниц.

Возможно, что в изваяниях передан образ родоначальницы, которая была одновременно шаманом и носила соответствующий костюм с высоким головным убором и магическими эмблемами. Присутствие в головном уборе зооморфных элементов (уши животных, рога), а также наличие изваяний, увенчанных головами животных, говорят о слиянии антропоморфного образа покровительницы рода с тотемистическими представлениями о предке-животном.

Люди бронзового века считали шаманов способными повелевать силами природы. Поэтому шаманские атрибуты символизировали различные стихии. Эти символы показаны на изваяниях окуневской культуры. Круг и четыре угла могли быть эмблемой солнца и четырех сторон горизонта. Такие знаки, по одному, два-три, часто встречаются на боковых гранях стел, а иногда и на лицевой, под личиной. Копье можно связать с представлением о громе и молнии, а змеи символизировали землю: у многих народов земного шара с древности существовало представление о змее, скреплявшей землю, опоясывая ее кольцом.

На обороте широкой стелы из Усть-Ести с реалистичным изображением женского лица имеется его миниатюрное повторение, нанесенное тонкой врезной линией. На лицевой стороне плоской стелы из могильника на речке Черной, кроме большой антропоморфной личины, в верхнем углу вырезана подобная же маленькая. Воз-



106. Изваяние в виде четырехгранного столба с двумя личинами. Находилось близ улуса Тазмина. Гранит. II тыс. до н. э.

можно, эти миниатюры изображали потомство покровительницы рода.

Древнейшее тотемистическое представление о предке животном отображено в зооморфных деталях головных уборов (уши, рога) и в звериноголовых изваяниях. Последние изображают мужское начало в образе головы животного и зародившийся человеческий плод в виде личины на выпуклости, соответствующей животу. Аналогичное уйгурское представление — о родителях мифического предка как о деве-матери и звере-отце — зафиксировано в китайской летописи IV—VI веков н. э. Мотив этот сохраняется и в легендах ряда сибирских народов.

Древние культовые изваяния хакасских степей — интересные, но мало изученные памятники изобразительного искусства племен эпохи бронзы. Собранный к настоящему времени материал не позволяет последовательно проследить развитие этого вида искусства. Можно предположить, что изваяния с дублирующими уменьшенными изображениями относятся к переходному виду от более древних одноликих памятников к двуликим. Найденные в могилах окуневской культуры стелы с личинами на плоскости могли быть созданы еще в конце III тысячелетия до н. э.

ИСКУССТВО НЕОЛИТИЧЕСКИХ ПЛЕМЕН СИБИРИ

В новокаменном веке на территории Сибири сложился ряд локальных культур, в каждой из которых развитие искусства шло по-своему.

Много интересных художественных изделий было создано племенами, обитавшими в IV—II тысячелетиях до н. э. в Западной Сибири.

Для западносибирской керамики того времени характерен особый орнаментальный стиль, сближающий ее с керамикой Восточной Европы. Сосуды, как правило, остродонные, сверху донизу покрыты горизонтальными полосами орнамента, преимущественно гребенчатого, а также струйчато-волнистого, как в неолитической керамике Приуралья и кельтеминарской культуре Средней Азии. Подобная орнаментика распространена в Приобье и на восток от Оби — вплоть до Среднего Енисея.

В пластике Западной Сибири эпохи неолита наиболее распространены изображения медведя и птицы. По силе художественной выразительности уникально скульптурное изображение медведя из неолитического могильника Самуськи под Томском *(илл. 107)*, изготовленное из мягкого песчаника желтоватого цвета. Медведь изображен сидящим в спокойной и мирной позе, с передними лапами, сложенными на груди. У него огромная лобастая голова с типичной длинной мордой и широкая пасть. Рельефно моделированы круглые плоские уши. Маленькие глазки обозначены ямками.

В Яйском могильнике обнаружена фигурка птицы, явно продолжающая по замыслу и по стилю палеолитическую мальтинскую традицию. Это гагара или утка. Она летит, вытянув шею, вся устремленная вперед. Серия скульптурных изображений птиц, в том числе фигурки плывущих уточек, обнаружена в неолитических погребениях у Красноярска на Енисее. Схематизированные изображения таких же плывущих уток встречаются изредка и на керамике, что заставляет вспомнить аналогичные находки в Карелии и на Урале.

Наличие в искусстве племен Западной Сибири эпохи неолита, находившихся, по-видимому, в родстве с древними финно-угорскими племенами Приуралья и Восточной Европы, образов медведя и водоплавающей птицы, очевидно, не случайно.

Медведь издавна занимал особое положение в мировоззрении и верованиях финно-угорских племен. Он состоял в ранге божества. В его честь устраивались торжественные церемонии и праздники.

С мифологией и космогоническими воззрениями финно-угров связано и изображение водоплавающей птицы, в первую очередь — утки. Мир, как рассказывает «Калевала» — эпос финских племен, возник из яйца, снесенного в море гигантской уткой. Не случайно, должно быть, с образами птиц и воды сочетается яйцевидная форма неолитических сосудов. Возможно, что сосуд олицетворял собой яйцо, из которого возник мир; волнистые линии — воду первичного океана, а утки, плывущие по его волнам,— миф о птице, которая создала вселенную.

От древних племен Западной Сибири и Восточного Приуралья до нас дошли и наскальные изображения. Известны еще с конца XVII века наскальные рисунки в долине реки Томи, в частности, у деревни Писаной — так называемая «Томская писаница». Выбитые на ней самые ранние рисунки были впоследствии перекрыты более поздними врезанными изображениями, которые могут быть сближены с рисунками окуневской культуры раннего бронзового века на Енисее. Среди древнейших рисунков «Томской писаницы» есть изображения человечков с ногами, согнутыми как бы в танце, человеческого следа, знаки, символизировавшие женское начало. Имеются изображения птиц — журавля или цапли, совы, утки. Больше всего на «Томской писанице» реалистически трактованных фигур лосей. У многих из них изображены аорта и сердце. Повествование о внутренностях зверя, о сердце как источнике жизненной силы встречается у западносибирских народов и много позже. Оно известно также в искусстве североамериканских индейцев.

Характерная черта лосиных фигур «Томской писаницы» — динамизм, экспрессия. Вся масса животных охвачена одним стремлением, порывом. Лоси быстро шагают, бегут, скачут, вытянув головы вперед. Фигуры напряжены и наполнены неукротимой энергией. Среди них нет ни одной, застывшей на месте. Стремясь обострить впечатление движения, древний мастер расположил лосей не горизонтально, а слегка наклонно. Динамика усиливается косыми глубокими трещинами на фоне, рассекающими поверхность скалы.

Выше отмечалось, что культура и искусство западносибирских племен эпохи неолита распространяются вплоть до берегов Енисея. В Восточной Сибири эта культура встречается с совершенно иной по происхождению неолитической культурой. Здесь начинается во всех отношениях новый мир.

Один из выдающихся натуралистов XVIII века И. Г. Гмелин заметил, что по правую сторону Енисея в природе все выглядит своеобразно. Появляются иные,

чем в Западной Сибири, суровые и величественные горные ландшафты, новые растения, во многом изменяется животный мир. По-иному выглядели в древние времена и люди, населявшие восточносибирскую тайгу. Это были бродячие охотники, обитатели ровдужных чумов, ходившие в легких разрезных одеждах из звериных шкур. На их лицах просвечивали через кожу голубые узоры в виде оленьих рогов, образованные вдетыми под кожу оленьими волосами,— недаром первые русские землепроходцы сообщали в Москву об удивительных людях в тайге с «шитыми рожами».

В Восточной Сибири издавна существовал особый мир эстетических представлений и излюбленных сюжетов. Веками жили местные мифы и образы искусства, порожденные особенностями истории и культуры прибайкальских племен.

В IV и III тысячелетиях до н. э. Прибайкалье населяли многочисленные племена охотников и рыболовов. Яркая и своеобразная культура, ими созданная, была распространена на большей части Восточной Сибири. Влияние этой культуры обнаруживается далеко на севере — в Якутии, и на юге — до пустыни Гоби и Великой Китайской стены, до Ордоса и Хуанхэ.

В развитии прибайкальской культуры выделяют ряд этапов. Исаковский, серовский и китойский этапы целиком относятся к тому времени, когда у прибайкальских племен еще не было металла. На глазковском, энеолитическом этапе, около 1800—1300 годов до н. э. у них впервые появились металлические изделия простейших форм: листовидные плоские ножи, рыболовные крючки, иглы и примитивные украшения. Но в целом культура глазковского времени сохраняет черты, унаследованные от неолитического прошлого.

Прибайкальская неолитическая культура изучена полнее других в Сибири; богаче всего представлено здесь и искусство.

Наиболее древними и распространенными в неолите Прибайкалья были украшения из зубов и клыков животных. Уже на первом этапе прибайкальского неолита, в исаковское время (IV тысячелетие до н. э.), головные уборы в виде своеобразной диадемы украшали клыками кабана. Самые архаичные украшения такого рода, найденные в погребениях у деревень Исаковой и Пономаревой, представляют собой клыки, выломанные из челюстей старых, могучих кабанов. Единственное, что сделал человек,— поперечные нарезки на их концах. Соединенные с помощью таких нарезок клыки нашивали на шапку древнего охотника. В могилах исаковского времени впервые найдены украшения из кабаньих клыков, расщепленных в длину и на две пластины. Для украшений использовали и зубы марала.

В серовское (III тысячелетие до н. э.) и китойское (III — начало II тысячелетия до н. э.) время широко распространены были бусы в виде плоских кружочков из морских раковин и мягкого камня. Рядами таких бус расшивали одежду, обувь и головные уборы. В некоторых могилах найдены сотни и даже тысячи подобных бусинок. У людей китойского времени появились, кроме того, крупные кольца из белого мрамора, нашиваемые на одежду и шапку, и костяные браслеты, орнаментированные поперечными насечками и узором из правильных кружочков.

В глазковское время украшения-амулеты из клыков кабана и зубов марала еще не вышли из употребления.



107. Медведь. Фигурка из Самусьского могильника. Песчаник. VI—V тыс. до н. э.

Но им предпочитали диски, кольца и бусы из морского перламутра, а иногда и целые морские раковины, которые долгим кружным путем попадали в Сибирь из далеких южных стран, с морей, омывающих берега Японии, Китая и даже Молуккских островов. Особенно ценились диски и кольца из белого нефрита различных оттенков. В отличие от своих предшественников, глазковцы при выборе материала для украшений решительно избегали нефрита темной окраски. Зеленый нефрит они употребляли исключительно для выделки орудий труда.

Украшения, как и другие предметы быта того времени, были богато орнаментированы. В поселениях Прибайкалья еще в исаковское время возник свой собственный орнаментальный стиль.

Основным принципом построения орнамента на всем протяжении неолитической эпохи в Прибайкалье было сочетание длинных горизонтальных и коротких перпендикулярных им линий. При этом иногда вместо прямой горизонтальной линии или в дополнение к ней вводились ломаная линия, зигзаг, а на концах вертикальных линий — развилки. Как всюду у неолитических племен, орнаментика применялась главным образом для украшения глиняной посуды. Орнамент полностью подчинялся форме сосуда, окаймляя верхнюю его часть. Вначале это была узкая полоска из круглых ямок, с небольшими интервалами расположенных вдоль горловины. Позже, в серовское время, кайма становится шире и богаче по орнаменту. Наряду с круглыми ямками появляются овально-гребенчатые и серповидно-гребенчатые оттиски, а также длинные пунктирно-гребенчатые полосы.

Наибольшей сложности орнаментика глиняных сосудов достигла в китойское и глазковское время. Орнаментальная кайма покрывает уже всю наружную поверхность сосуда, от горла до заостренного кончика дна. Комбинации одних и тех же орнаментальных элементов становятся разнообразнее и смелее. Появляются узоры из многократно повторяющегося зигзага и висюлек, спускающихся с его изломов. В ряде случаев край сосуда украшен рельефными треугольниками или волнообразными выступами, которым соответствуют зигзагообразные полосы на тулове сосуда.

Костяные изделия исаковского и серовского времени — игольники, шилья и кинжалы — украшены орнаментом так же лаконично и просто, как сосуды той эпохи. Это кайма из резных линий-ободков, где повторяются в четком ритмическом порядке косые либо вертикальные короткие линии, либо крестики и уголки.

На костяных изделиях китойского времени обнаруживается новый элемент орнамента — правильные кружочки с точкой внутри. Но основа орнаментальной композиции остается прежней.

Значительное место в искусстве неолита Прибайкалья занимают художественная резная пластика и наскальные рисунки.

Жители Прибайкалья, несомненно, делали различные изображения из дерева, коры сосны и бересты. Но предметы из этих недолговечных материалов бесследно исчезли. С большим мастерством и любовью обрабатывались камень и кость. Важная роль принадлежала в этот период изображениям лося. Еще в 1892 году И. Г. Савенко собрал в неолитическом погребении у деревни Базаиха близ Красноярска уникальную коллекцию скульптурных изображений лося, вырезанных каменным резцом или ножом из толстых пластин рога *(илл. 108, 109)*.

Древний резчик живо передал очертания и пропорции животных, их динамичные позы. Один лось лежит с подобранными под брюхо ногами, шея вытянута вперед, уши плотно прижаты, пасть широко открыта. Все его грузное тело напряжено до предела. Вторая фигурка выполнена в лирической манере. Перед нами уже не могучий взрослый самец, а скорее всего маленький щуплый лосенок. Третье, более крупное изображение сильно пострадало от времени. Любопытная его деталь — небольшой треугольный выступ под нижней челюстью у самой шеи. Нет никакого сомнения, что он означает покрытую длинной шерстью шишку, «кисть» или «серьгу», в которой, по воззрениям лесных охотников Сибири, живет душа зверя, дающая человеку счастье.



108. Лось. Роговая фигурка из погребения у села Базаиха. IV—III тыс. до н. э.

Скульптурные изображения лосей из рога встречаются и в других погребениях конца серовского, китойского и глазковского времени. Иногда миниатюрные фигурки лосей выделывались из кремня. Такие фигурки найдены на некоторых ангарских стоянках, датируемых серовским и китойским временем, а также в якутской тайге, в поселении Туой-хая в долине Вилюя.

Фигурка из Туой-хая, длиной всего в 3,5 сантиметра, замечательна тем, что близка по характеру стилизации к некоторым наскальным изображениям — писаницам. На небольшом отщепе серой кремнисто-сланцевой породы древний мастер широкими сколами с последующей краевой мелкой ретушью передал контуры длинного и тяжелого туловища зверя, его высокий, но плавно очерченный горб, тяжело опущенную вниз голову, выпуклое брюхо и короткие маленькие ножки.

Создатели наскальных изображений Прибайкалья располагали несравненно более широкими возможностями для выражения своих мыслей, чем мастера какой-либо другой области искусства. Именно эти изображения позволяют ближе всего подойти к пониманию идей, которые связаны были у людей неолитического времени с образом лося.

Одним из самых выдающихся центров наскальных росписей не только Сибири, но и всей Азии и Европы, были Каменные острова на Ангаре. Замечательно уже само по себе местонахождение этих писаниц. Посреди тайги, раскинувшейся на тысячи километров, проложила свой путь к Енисею одна из великих рек Азии — Ангара. Прорезая породы и углубляясь в них, она встретила пласты песчаника особенной плотности, твердые, почти как кремень, отступила и обошла их кругом. Чем глубже врезалось русло Ангары, тем выше поднимались ска-

листые останцы коренного берега, свидетели былого единоборства реки и скал. Так образовались удивительные Каменные острова.

Подойдя вплотную к скалистым обрывам любого из трех Каменных островов, можно увидеть на гладких горизонтальных полосах плотного песчаника смутные очертания животных. На изображениях сохранились полосы красной краски, то темной, густого тона, то светлой и нежной. Рядом с целыми фигурами животных заметны как будто эскизные наброски и части изображений. По какой-то причине они так и остались незаконченными.

На скалах Каменных островов видны также стилизованные изображения людей, змей, сплетающихся друг с другом, рыб и загадочные фантастические знаки, смысл которых пока не понятен.

На протяжении десятков метров тянется удивительная галерея древнего искусства. Десятки и сотни изображений сменяются одно другим, на различной высоте, в различной степени сохранности. Нередко они перекрывают друг друга, и контуры одних изображений безжалостно рассекаются другими, более поздними.

Наскальные изображения Каменных островов были созданы не одним художником и даже не одним племенем или народом. Десятки поколений древних людей сменялись у этих скал и оставляли своим потомкам все новые рисунки. Рисунки эти в одних случаях поражают глубоким чувством реальности, незамутненным ощущением жизни. В других — изумляют дерзкой смелостью экспрессивного жеста. Иногда они полны фантастической и причудливой стилизации.

Художники, создавшие древнейшие из этих изображений, умели одной чертой, одним выразительным изгибом линии передать главное в характере зверя. Лаконизму и остроте их рисунков, полных суровой, эпической мощи, могут позавидовать лучшие анималисты нашего времени.

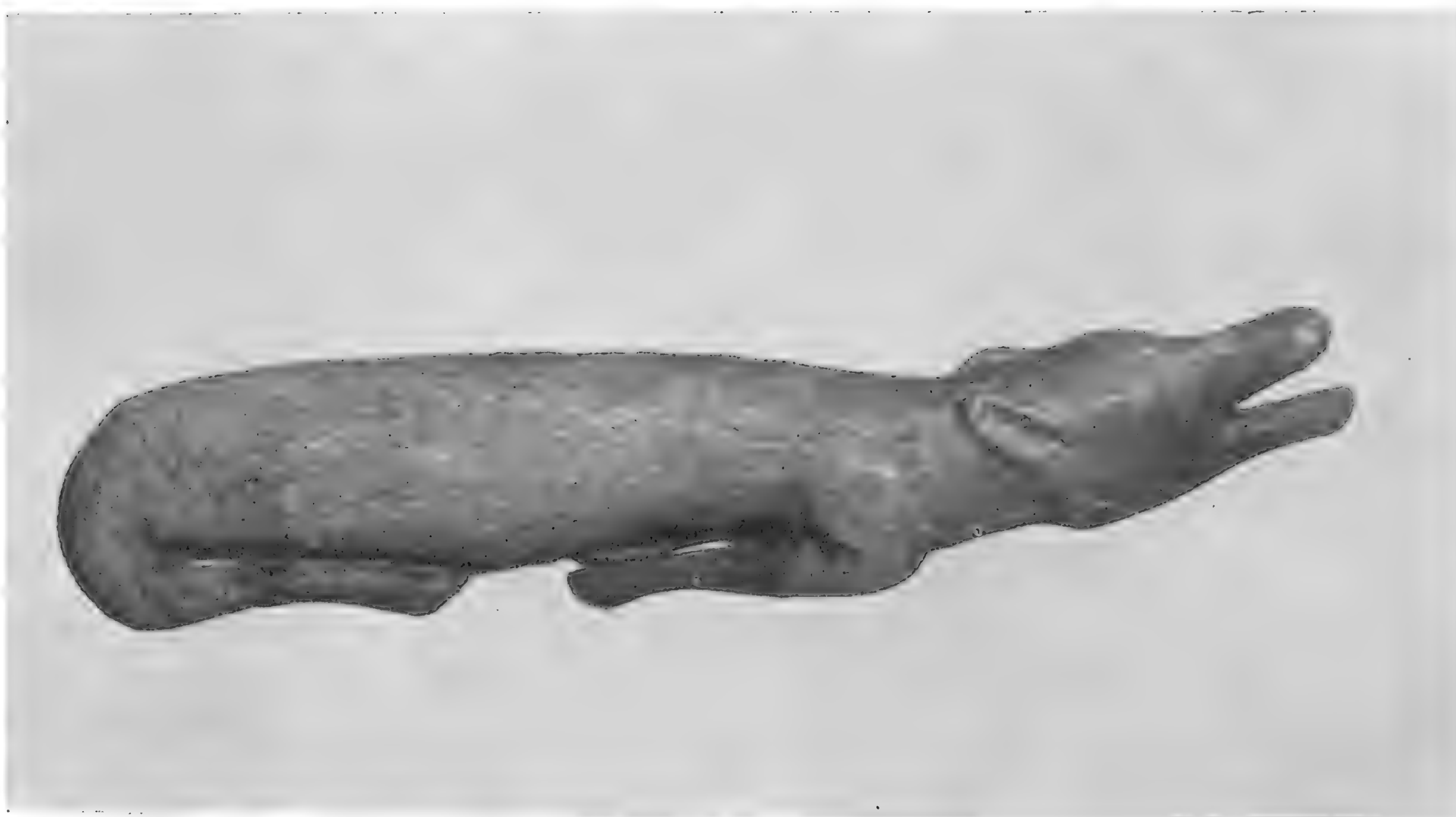
Среди этих изображений господствует величественная фигура лося, своей жизненностью напоминающая скульптуры из Базаихи. Изображения на скалах и скульптуры из Базаихи иногда почти тождественны; кажется порой, что писаницы выбивала на камне та же рука, которая вырезала скульптурные фигурки из рога.

На скалах Каменных островов лоси изображены в групповых композициях, конкретных сценах, передающих не только бытовые эпизоды, но и верования создателей этих рисунков, давно забытые представления и мифы первобытной тайги, отголоски которых сохранились в фольклоре эвенков.

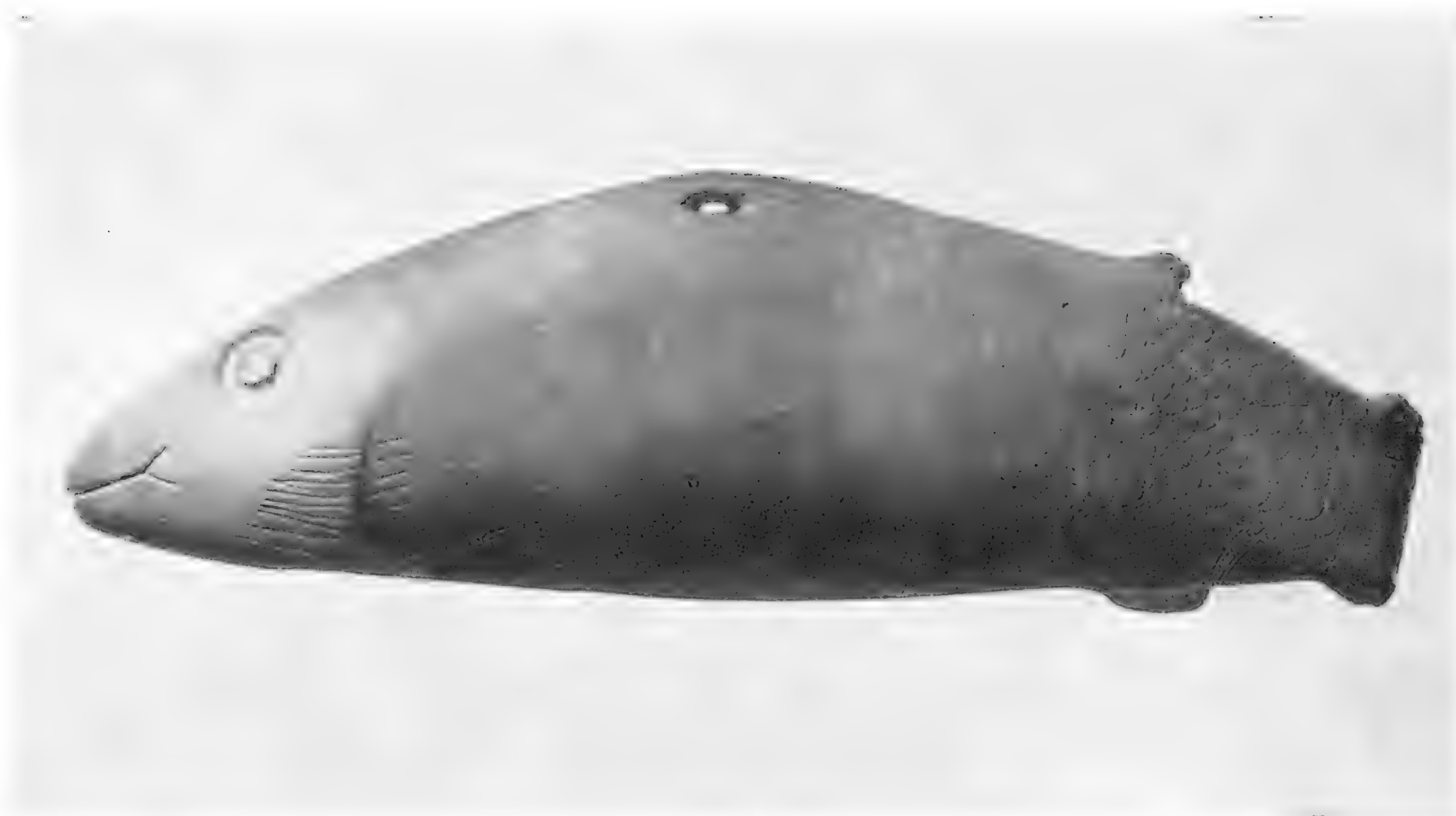
Предания эвенков рассказывают о том, как лесные охотники раз в году собирались ряженными в оленьи шкуры, с рогами на голове, танцевать по целым дням и ночам колдовские танцы, чтобы зачаровать зверей. Сначала целью танцев было размножение зверей. Охотники в своих плясках изображали встречу самца и самки, рождение малышей лосят. Во второй части охотничьей мистерии изображалась колдовская, магическая охота. В третьем акте шаманы «шли» к владычице зверей — прародительнице рода, мифической лосихе «бугаде», чтобы просить у нее охотничьего счастья. Ее олицетворяла обычно скала, напоминавшая по своим очертаниям лося. Содержание этих мистерий, вплоть до мелких деталей, и раскрывается на скалах Каменных островов. На ряде рисунков видно, как один лось гонится за другим, как самец настигает самку. Здесь можно видеть и настоящую лесную идиллию: двух больших лосей и маленького лосенка. Есть и великолепные охотничьи сцены. На одной писанице охотник на лыжах гонится за лосем, стреляя в него из лука. На писаницах Каменных островов изображены и охотничьи изгороди, загоны для лосей.

Красочные полосы-изгороди отчетливо объясняют нам, почему именно Каменные острова стали святилищем первобытных охотников. Отвесные обрывы Каменных островов были естественными ловушками во время облавных охот. Здесь древние охотники подбирали туши разбившихся зверей и устраивали торжества в честь удачной охоты, во славу духов, дающих охотничье счастье.

Сознание первобытных охотников тайги было заполнено образами зверей и охотничьими представлениями. Сама вселенная рисовалась их воображению в виде ги-



109. Лось. Роговая фигурка из погребения у села Базаиха. IV—III тыс. до н. э.



110. Рыба из могильника в Верхоленске. Мягкий сланец. IV—III тыс. до н. э.

гантской лосихи. Когда эти первобытные философы старались заглянуть в будущее, оно тоже представлялось им в знакомых образах охоты.

Багрово-красный, оранжевый или даже малиновый цвет наскальных росписей имеет глубокий смысл, связанный с мифами и легендами Севера. Красная краска символизирует кровь и вместе с тем животворящее начало, жизненную силу природы.

В искусстве неолитических таежных охотников, кроме лося, хотя и не столь часто, попадаются изображения других животных. На древних писаницах Каменных скал встречаются медведи и, как уже говорилось, змеи. На Ангаре у деревни Патроны было найдено неолитическое изображение кабана, вырезанное из пластины желтовато-белого аргилита и отделанное мелкими симметричными сколами и типично китойской краевой ретушью по контуру.

Значительную группу неолитических скульптурных изображений Прибайкалья составляют каменные и костяные рыбы. Встречающиеся здесь десятками, в других местах Сибири они известны лишь в отдельных экземплярах.

Изображения эти выделывались с большим искусством из различных пород камня: относительно твердых, кристаллических, и из мягких, имеющих аморфную структуру — сланцев, жировика и агальматолита. Из кристаллических пород всем другим предпочитали белый мелкозернистый мрамор. Возможно, что центром ваяния рыб было побережье Байкала в районе озера Ольхона. Об этом свидетельствуют заготовки скульптурных фигур рыб из белого мрамора, обнаруженные в неолитическом слое бухты Саган-Заба, там же, где имеются знаменитые писаницы.

Одно из лучших изваяний рыб было найдено в неолитическом могильнике на Лене в Верхоленске *(илл. 110)*. Оно вырезано из мягкого сланца, а затем гладко отшлифовано и покрыто изящной гравировкой. Это скорее всего одна из лососевых рыб реки Лены — ленка. У нее мягко очерченная тупая голова с четко намеченной линией рта, большие глаза, переданные глубоко врезанными кружками правильной формы. Особенно тщательно отделаны жабры, хвостовые плавники и хвост. Вся поверхность туловища, от жаберных щелей до хвоста, покрыта тончайшим рисунком рыбьей чешуи. Посредине спины и в двух местах на брюхе вырезаны сквозные отверстия-щели.

Среди находок на Ангаре, Байкале, Лене и Селенге встречаются каменные фигурки, изображающие рыб иных пород. В низовьях Ангары, в краю, который издавна славился изобилием осетров и стерлядей, найдены изображения осетров. На Байкале и Селенге — омуля. Повсюду в Прибайкалье распространены были изображения налима, бычка-подкаменщика и широколобки.

К числу каменных рыб Прибайкалья и Енисейского края принадлежат странные «янусовидные» изображения, которые имеют на обоих концах симметрично расположенные головы, обращенные в противоположные стороны.

О назначении каменных рыб высказывались различные мнения. Одни считали их «рыбоидолами», изображениями духов — властителей вод и покровителями рыболовного промысла. Другие видели в них амулеты, способствовавшие рыболовству. Этнографические параллели позволяют иначе объяснить назначение этих загадочных скульптур. У многих народов Северной Азии и Северной Америки до сих пор применяется способ ловли рыбы в зимнее время, а иногда и летом, со специальной приманкой в виде костяной рыбки. Однако при всем сходстве приманок с неолитическими изображениями остается несомненным, что образ рыбы имел важное значение и в мифологии и в магических обрядах.

Изображение человека в скульптуре ранних этапов неолита Восточной Сибири почти не встречается. Единственная известная антропоморфная скульптура была найдена в Базаихе вместе со скульптурными фигурками лосей. Но она трактована совершенно иначе. Человек изображен крайне схематично: треугольное его тело лишено рук, голова непропорционально мала и слишком

кругла. Это, в сущности, изображение даже не человекоподобного существа, а мифического, иллюзорного человека-птицы, о чем свидетельствует птичий клюв вместо носа.

В Серовском могильнике найдено своеобразное изделие из кости, в котором фигура человека повторяется дважды. Это длинный тонкий стержень, на одном конце которого находится своего рода рукоять из двух парных фигурок — животного с двумя острыми торчащими ушами и лапами, скорее всего волка, и человека. Ниже, у самого конца стерженька, тщательно вырезана выпуклая человеческая голова с резко моделированными чертами лица, большим носом, выдающимися скулами и клиновидным подбородком или бородой.

Образ человека впервые приобрел самостоятельное значение, а затем выдвинулся на первое место, в искусстве китойского времени и особенно в глазковскую пору. В погребении китойского времени у деревни Распутиной была обнаружена вместе со многими превосходно сделанными вещами из кости и камня голова человека из белого мрамора. Это произведение древнего скульптора из ангарской тайги представляет замечательный для своего времени образец круглой пластики. Мастер создал портретный образ низколобого мужчины с длинным, суженным книзу лицом, заканчивающимся клиновидной бородкой. На затылке у него имеется неровно обломанный выступ, возможно, означающий косу. Из погребений китойского типа на Ангаре происходят, кроме того, покрытые резным орнаментом стерженьки, заканчивающиеся миниатюрными, сильно схематизированными головами человека.

Глазковцы оставили серию антропоморфных изображений, выдержанных в одном определенном стиле.

Две наиболее крупные антропоморфные фигуры (длина 25 и 26 сантиметров) найдены в погребении Усть-Уда *(илл. 111)*. Материалом для них послужили крупные пластины из бивня мамонта, сырья, уже давно в то время ископаемого и особенно ценного. Обе статуэтки изображают человека стоящим фронтально. На груди более крупной фигурки, очевидно, изображающей мужчину, врезаны две выпуклые дуги, обозначающие ожерелье или нагрудные украшения. Статуэтки снабжены просверленными отверстиями для прикрепления их к одежде.

Обе фигурки с узким длинным туловищем и прямыми, безжизненно висящими вдоль тела руками. Однако к моделировке лица древний скульптор подошел иначе. С уверенностью опытного резчика он слегка наметил в рельефе объемные детали лица. Скупыми средствами выявлены специфические черты определенного типа, представителя коренного монголоидного населения Северной Азии, с узкими, щелевидными глазами, мягкими, как будто припухшими веками, с сильно выдающимися скулами. Точно такие же пары плоских антропоморфных изображений из кости оказались в другом усть-удинском погребении и в могильнике у деревни Семеновой. В Верхоленском могильнике две человекоподобные фигурки неразрывно соединены, они вырезаны из одного куска рога. Есть и отдельные фигурки такого рода, одинаково плоскостные, схематичные.

Особую группу антропоморфных изображений глазковского времени составляют оригинальные скульптурно моделированные головки человека, заканчивающиеся шиловидным острием. Найдены они в деревне Аносовой на Ангаре и у дачи Юдина в Красноярске. Наиболее



111. Фигурки людей из могильника Усть-Уда. Бивень мамонта. IV—III тыс. до н. э.

тщательно выполнена статуэтка из деревни Аносовой. Мастер использовал для головки естественную форму суставной части лосиной косточки. Срезав часть ее поверхности и отметив углублениями рот и глазные впадины, он сумел передать облик низколобого человека с узкими маленькими глазками, затерявшимися в широких массивных скулах. У него маленький рот, окаймленный кольцами мясистых губ, мягкие контуры подбородка, едва угадываемого под губами. Длинный прямой нос кажется непропорционально крупным по сравнению со щелями глаз. Шиловидный стержень, условно означающий туловище, имеет сбоку глубокий фигурный вырез. Поверхность стержня украшена симметричными насечками и вырезанными косыми крестиками. И насечки и



112. Петроглифы у села Шереметьевское. II—I тыс. до н. э.

крестики настолько тонки, что едва заметны невооруженным глазом, но в то же время отличаются правильностью и четкостью. Эти своеобразные фигурки-шилья сближаются со скульптурами из окуневских могильников на Енисее, вероятно, одновременных с глазковскими Ангары и Лены.

В связь со статуэтками людей неолитического времени могут быть поставлены и различные антропоморфные фигурки на скалах, выполненные краской. Одна из них вписана в широкую рамку-картуш. Человек, должно быть, плывет в лодке, изображенной поперек его туловища. В руках у него два коротких весла. Поражает необычно изогнутое туловище человека. Он словно присел на корточки или танцует в лодке. Совершенно такие же полусидящие или танцующие человечки имеются на других ангарских и на ленских скалах. В наскальных изображениях сидящие или танцующие человечки встречаются не только на востоке, но и далеко на западе — от Ангары и Енисея до Карелии. Они известны и в скульптуре. Точно такая же фигурка, но вырезанная из жировика, была найдена в Базаихе. Там же, в неолитическом погребении, оказалась упомянутая выше фигурка получеловека-полуптицы с таким же странным изгибом позвоночника в пояснице [7].

Одновременны или близки по времени к этим фигуркам наскальные изображения духов или людей в рогатых головных уборах (такие уборы носили еще недавно сибирские шаманы), а также сидящих в лодках людей, переданных обычно условно в виде палочек или развилок.

Все эти изображения, датируемые концом неолита и началом эпохи бронзы (глазковской культуры), показывают, что крупные изменения, произошедшие в духовной жизни лесных сибирских племен, отразились в искусстве. Символика изображений усложнилась и резко видоизменилась. Былое господство звериных сюжетов в искусстве закончилось. Рядом со зверем — лосем — появился человек, или, скорее, антропоморфные духи. Древний культ зверя сменился новым культом — духов-предков и антропоморфных властителей стихий. Зарождалось шаманство: на головах «танцующих человечков» иногда изображены рогатые головные уборы или шапки из перьев, напоминающие шаманские короны. В руках у них видны кружки́ — бубны.

На Каменных островах уцелели изображения масок. Эти чудовищные лики наводили ужас на почитателей древней святыни. Они укрепляли наивную веру в сверхъестественную силу и могущество шаманов. Подобные маски-личины изображали на скалах и каменных плитах представители окуневской культуры, обитатели соседних минусинских степей.

Богатую символику и хорошо разработанный шаманский ритуал конца неолитической эпохи и глазковского времени унаследовали люди позднего бронзового века. Приходя к древним красочным рисункам на скалах, они «освежали» их и выбивали на старых изображениях новые: лосей, рогатых человечков-шаманов, символические знаки. Вместе с древними верованиями эти образы переходили от поколения к поколению. Их отголоски дожили до нашего времени в шаманских мифах и легендах, записанных этнографами.

Особой культурной областью и самобытным художественным миром был в период каменного века Дальний Восток: бассейн Амура и Уссури, Приамурье и Приморье.

Неолитическое население Дальнего Востока коренным образом отличалось от своих соседей, обитавших в Сибири и Монголии. Если хозяйственной основой жизни сибирских неолитических племен была охота, лишь до-

полняемая рыболовством, то основным источником существования жителей Нижнего Амура служило рыболовство. Это были настоящие рыбоеды-ихтиофаги. Даже одежду они шили из рыбьих шкур.

В бассейне Уссури и в Приморье оседлое рыболовство, однако, дополнялось земледелием, о чем свидетельствуют каменные зернотерки и куранты, шиферные серпы и каменные мотыги для обработки земли.

На Дальнем Востоке издавна сложился особый, не бродячий, как у охотников тайги, а оседлый уклад. Неолитические рыболовы и земледельцы бассейна Амура и Приморья, как и современные обитатели этих областей, жили зимой в прочных домах-землянках. Иногда в деревнях группировалось от пяти до двадцати больших домов, в каждом из которых проживали десятки людей (родовая община), а весь поселок представлял собой в таких случаях резиденцию целого племени.

Особенности неолитического искусства Дальнего Востока ясно видны в орнаментике.

В то время как неолитическая орнаментика лесного Прибайкалья имеет строго выдержанный прямолинейно-геометрический характер, неолитическая орнаментика Амура выделяется своей криволинейностью, преобладанием спирали и «плетенки».

Так, еще в 1935 году в древнейшей неолитической землянке на острове Сучу в долине Амура были найдены глиняные сосуды с богатым и тонким по выполнению узором. Чаще всего поверхность этих сосудов покрыта вертикальными чеканными зигзагами, поверх которых свободно расположены плавные и широкие, глубоко врезанные линии крупных спиралей с треугольниками в промежутках. На некоторых сосудах острова Сучу сложные спиральные узоры выполнены не только резьбой, но и росписью: по блестящему малиново-красному фону проходят углубленные полосы ленточного узора, заполненные черной краской.

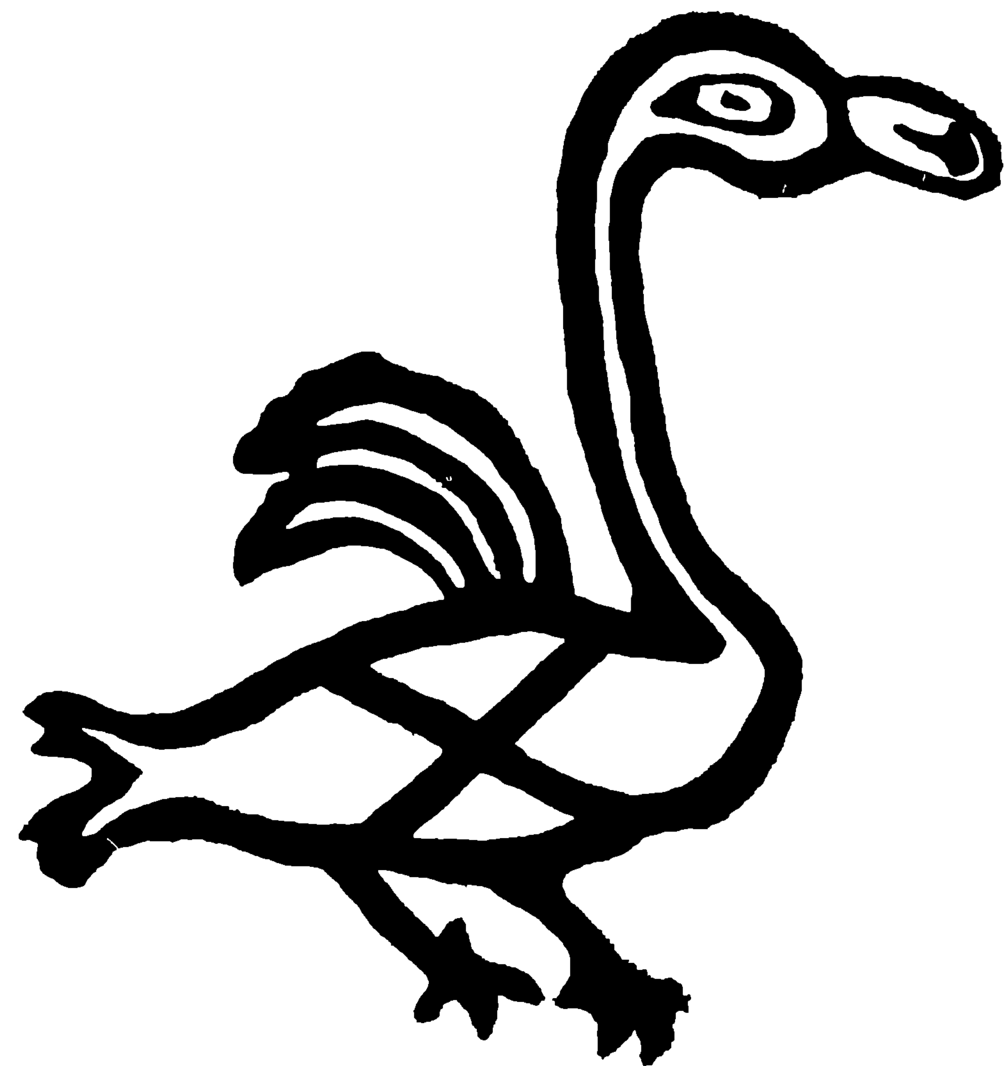
В дальнейшем спиральная орнаментика и узор в виде гребенчатых, а часто и простых вертикальных зигзагов были прослежены во многих других неолитических поселениях в бассейне Амура — например, в Вознесеновке, в Кондоне — у Комсомольска. Спиральная орнаментика, сочетающаяся с фоном из пунктирного зигзага, в таких же формах встречена и далеко вверх по Амуру, у Хабаровска, а также на Уссури. В Приморье, однако, спиральные узоры попадаются крайне редко и лишь как явное подражание чужеродным амурским узорам (неолитическое поселение на реке Майхэ, находки на поселении эпохи неолита близ Тетюхе).

Высокого развития достигли у амурских племен в эпоху неолита и узоры из переплетающихся широких лент, образующих сетку с ромбическими ячейками. Эти характерные узоры, получившие название «амурской плетенки», распространены не только на Амуре, но и в Приморье. В неолите Приамурья существовал также орнамент в виде рыбьей чешуи.

Спиральный узор, «амурская плетенка», «рыбья чешуя» и вертикальный зигзаг не исчезли бесследно. Они в почти неизменном виде дожили до наших дней и составляют основу современного орнаментального искусства амурских племен: нанайцев, нивхов (гиляков), ульчей, самагиров, удэгейцев. Примечательно, что и различия, которые существовали между орнаментикой неолитических племен Прибайкалья и Дальнего Востока, сохранились до нашего времени. У лесных охотников Восточной Сибири, в первую очередь, у тунгусских племен, эвенов и эвенков,— орнамент прямолинейно-геометрический. Население же Приамурья имеет орнамент по преимуществу криволинейно-ленточный.



113. Наскальное изображение лося у села Сакачи-Алян. II—I тыс. до н. э.



114. Изображение птицы на скалах реки Уссури. II—I тыс. до н. э.

Таким образом, как и четыре-пять тысяч лет тому назад, на Амуре в наше время существует орнаментальное искусство двух типов, опирающееся на традиции неолитической культуры, с одной стороны, восточносибирских охотничьих племен и с другой — приамурских рыболовов. В свою очередь оригинальное искусство неолитического времени было унаследовано и теми и другими племенами от их еще более далеких предков, живших в эпоху палеолита. Многочисленные археологические раскопки последних лет дали богатейший материал, свидетельствующий о том, что искусство неолитических племен Приамурья и Приморья имеет свою местную основу, что глубоко самобытные исторические корни его уходят в каменный век.

Вторую, не менее яркую, богатую и своеобразную сферу художественной культуры древнейшего населения Дальнего Востока составляют наскальные рисунки, не похожие по содержанию и по стилю на известные писаницы Сибири, Центральной Азии и Северной Европы. Они могут быть с полным правом в делены в особую

локальную группу. Область их распространения строго ограничена пределами Уссури и низовьями Амура. Изображения выбиты на скалах довольно глубокими желобками. По содержанию в них на первое место следует поставить антропоморфные рисунки совершенно своеобразного облика. Это изображения голов каких-то мифических существ, духов или чудовищ, а может быть — масок *(илл. 112)*.

На скалах Амура и Уссури изображены также лоси и олени, змеи и птицы *(илл. 113—114)*. Встречаются стилизованные, условные изображения лодок с плывущими в них людьми.

Многие из амуро-уссурийских петроглифов обнаруживают удивительное сходство с современным искусством амурских племен, в первую очередь нанайцев. Особенно интересны в этом отношении антропоморфные изображения. Среди них имеются рисунки, напоминающие стилизованное изображение головы обезьяны — с широкой верхней частью, огромными глазницами и большим круглым подбородком.

Встречаются на петроглифах Уссури и Амура изображения оленей с характерными прямыми полосами поперек туловища. Змеи переданы обычно спиралями; они явно соответствуют драконам («мудур») позднейшей нанайской орнаментики.

Все это, вместе с широким применением спирали как основного элемента и главного формообразующего приема, связывает древние наскальные изображения с современным орнаментальным искусством амурских народностей, свидетельствуя о художественной традиции, не прерывающейся на протяжении многих веков, а может быть, и тысячелетий.

В то время, как в Прибайкалье и на Дальнем Востоке эпоха неолита и ранней бронзы уже заканчивалась и приближалось время господства новой культуры железного века, на крайнем северо-востоке возник очаг не менее своеобразного искусства.

Занимаясь историей заселения Севера человеком, исследователи обнаружили неожиданно богатую и сложную культуру древних эскимосов моря, которая не уступала позднейшей эскимосской культуре XVIII и XIX веков.

Хронология памятников древнеэскимосской культуры, основанная на произведенных в 1930-х годах американскими учеными раскопках многослойных поселений, пока еще остается условной. Однако ясно, что наибольшего расцвета искусство древних эскимосов достигает около двух тысяч лет назад, на рубеже нашей эры, в период, названный американским археологом Г. Б. Коллинзом «берингоморским этапом».

Культура людей древнеберингоморского этапа целиком оставалась в пределах развитого неолита. Берингоморцы выделывали свои орудия и утварь из камня, глины и органических материалов — кости, дерева, китового уса. Они умели шлифовать сланец, но большинство каменных орудий изготовляли путем оббивки и ретуши. Однако в их распоряжении уже было железо, выплавленное из руд кузнецами Приамурья и Приморья. В ходу были только крошечные железные резцы, укрепленные на кончике костяной рукоятки, но ими выполнялось множество удивительных изделий и создавались шедевры резьбы по кости.

В местах, богатых морским зверем и водной дичью, на мысах, по островам и бухтам, обильным наносным деревом — плавником, издавна были расположены многочисленные поселки берингоморцев, от которых уцелели врытые в землю основания жилищ и обвалившиеся ямы для хранения мяса.

Внутри полуподземных жилищ хозяева их проводили долгую полярную ночь. Женщины при свете жирников готовили пищу и шили одежду. Мужчины чинили оружие и утварь. Длина полярной ночи в значительной мере объясняет обилие художественных изделий берингоморского времени, в которых выражена живая творческая фантазия и жажда деятельности, свойственная охотникам Арктики. В их произведениях видны упорство и настойчивость в достижении цели, потому что вырезать скульптуру или тонкий орнамент на твердом куске моржового клыка или бивня мамонта миниатюрным железным, а тем более простым каменным острием, было нелегко.

Весь многовековой опыт обработки кости и талант древние берингоморцы вложили в художественную резьбу. Они создали своеобразный и неповторимый художественный стиль, самобытную скульптуру и еще более оригинальную орнаментику.

Уже в то отдаленное время эскимосской истории обнаруживается характерная черта культуры арктических племен — стремление украшать орнаментом любую бытовую вещь, оружие и орудие. Самые обыкновенные предметы, прежде всего наконечники и костяные части древков гарпунов, щедро покрыты орнаментом, а часто превращены в скульптуры или даже в целые скульптурные композиции.

Узоры, простые по характеру, состоят из резных тонких линий, строго соответствующих форме предмета. Одно из первых мест среди орнаментированных изделий принадлежит так называемым «крылатым предметам», напоминающим бабочку с широко распахнутыми крыльями. Крылатые предметы помещались на носах уммиаков, подобно рострам античных кораблей. Они были раньше, как полагают этнографы, подставками для ламп, а потом превратились в талисманы.

Орнамент берингоморцев, в основном криволинейный, состоял из глубоко врезанных плавных кривых линий, окаймленных пунктиром, а также из выпуклых овалов и кружков, часто концентрических, с точкой внутри. Характерной особенностью берингоморского стиля было постоянное сочетание объемно-выпуклых пластических элементов с абстрактно-орнаментальными украшениями, с резными линиями. Оба элемента сочетаются не механически, а выступают в органичном, завершенном единстве. Кривые линии резного узора как бы обтекают и подчеркивают выпуклые поверхности и вместе с тем вырастают из них.

Не нарушая связи узора с формой вещи, древний мастер свободно размещал детали рисунка на предмете. С тонким декоративным чувством покрывал он узором изображения людей и животных. Необычное впечатление производят реалистические фигуры животных, например, белого медведя, сплошь покрытые криволинейным узором.

Другая характерная особенность берингоморского искусства — совмещение на одном и том же предмете причудливо стилизованных изображений животных, антропоморфных фигурок и масок-личин, которые были излюбленным сюжетом берингоморских резчиков. В них угадываются остросхваченные, поразительные по меткости, но гротескные черты человеческих лиц, а еще

чаще — голов животных: медведя, песца, тюленя или моржа. Каждая из зооморфных личин обладает индивидуальными чертами, имеет свое выражение. Голове белого медведя свойствен тупой хищный взгляд; морж добродушен, но страшен своей силой; песец жаден и вороват. Одним словом, в произведениях берингоморских скульпторов рельефно выступает тот мир представлений о зверях, в котором они наделены такими же чувствами, как сами люди. Искусство древних эскимосов представлено, впрочем, не только орнаментом на бытовых вещах, но и самостоятельными скульптурными изделиями, фигурками людей и животных, простыми и лаконичными, нередко выразительными.

Оригинальное искусство берингоморцев, сложное и по своему совершенное, отражающее особенности жизни людей среди льдов арктических морей, где человеку приходилось вести трудную борьбу за победу над силами природы, во многих своих элементах, особенно в области орнаментики, непосредственно соприкасается с художественными традициями неолитических племен бассейна Амура и Приморья. Как было показано выше, характерный для берингоморского искусства криволинейный узор издавна, еще в III—II тысячелетиях до н. э., развивался у неолитических племен Приамурья и соседних с ним морских островов. Оттуда он мог еще в глубокой древности распространиться на север, в страну эскимосов, где имелась вполне подготовленная для него уэлленцами почва.

Интересно, что маски-личины, овалы и кружки́ с точкой внутри типичны и для искусства индейцев северо-западной Америки. У хайда, чимишан и тлинкитов известен орнамент,в котором ритмически повторяется мотив стилизованного глаза. Упрощенным, соответственно техническим трудностям скульптурной резьбы по кости, изображением глаз следует, по-видимому, считать и овалы и кружки́ на берингоморских изделиях. Так же, как у северо-западных индейцев, «глазной» орнамент должен был здесь иметь определенный смысл. «Глаза», вырезанные на гарпуне или другом предмете, одушевляли его, придавали ему, в представлении древнего охотника, жизнь и особую силу, а заодно делали и самого охотника владельцем этой могущественной силы.

С течением времени развитие промысла в открытом море и рост обмена привели к новым переменам в жизни предков эскимосов. Оббитые орудия вытеснялись шлифованными, более совершенными, преимущественно сланцевыми. На новой, «пунукской» стадии распространились особые китовые наконечники гарпунов. В поселениях все чаще и чаще появлялись кости кита, указывающие на несравненно более прибыльный китовый промысел. Все чаще встречалось железо, которое, однако, было большой редкостью и ценилось как величайшая драгоценность, так как доставлялось издалека.

Менялось и искусство. На пунукской стадии происходил медленный поворот к более простым формам. Былая изощренность формы уступала место схематизму. Объемные овалы заменяются четко вырезанными кружочками с точкой внутри. Упрощается линейный резной узор. Правда, и на этом этапе еще долго живут древние традиции берингоморской фантастики и орнаментализма. Примером может служить поистине уникальная скульптура, изображающая обнаженного человека и служившая, очевидно, пряжкой или застежкой для аркана. Ноги поджаты к животу, руки согнуты в локтях, подняты к горлу и подпирают подбородок — так хоронили умерших древние алеуты и эскимосы южной Аляски. Голова вытянута вперед, на ней обозначены узкие раскосые глаза и широкий плоский нос. Вся спина статуэтки покрыта орнаментальной резьбой из трех выпуклых кругов с ямками посередине и резных пунктирных линий, заполняющих пространство между кругами. Это, видимо, последний взлет древнеберингоморской художественной фантазии. Фигурка найдена среди погребальных вещей в древнеэскимосском могильнике в Уэллене.

Здесь оказались и не менее любопытные изображения человеческих лиц, на которых показана эскимосская татуировка. Лица поражают странной экспрессией, смелостью и остротой простого, но предельно выразительного рисунка. Одно из них как будто расплылось в широкой саркастической улыбке: рот растянут до ушей, под бровями «вразлет» лукаво смотрят из узких щелей глаза. На другом лице застыли удивление и печаль; оно похоже на известково-белую клоунскую маску.

Чем дальше, тем глубже и сильнее становились перемены в стиле и формах художественных изделий. Искусство Арктики как бы возвращалось к исходной точке, с которой началось его стремительное и необыкновенное развитие. Исчезает полностью и навсегда криволинейная орнаментика берингоморцев; ничто уже не напоминает о былой фантастике, о необычайных сочетаниях личин-масок и чудовищ.

На Барановом мысу, у подножия живописных каменных столбов — кекуров разместились два древних поселка, в которых жили потомки берингоморцев, такие же, как они, охотники на морского зверя. Искусство жителей этих поселков представлено немногочисленными поделками, украшенными простым резным узором, и одной скульптурной фигуркой обитателя этих обледенелых берегов — белого медведя. Он изображен в максимально простых и обобщенных контурах, но живо и правдиво. В этом произведении древнего скульптора с Баранова мыса отчетливо виден поворот к новому художественному стилю. Возникло иное ощущение формы, чистой и ясной, свободной от всего постороннего, от орнаментальных наслоений и фантастики.

Картина развития искусства северных племен Азии была бы неполной, если бы мы оставили в стороне недавно открытые наскальные рисунки на берегу реки Пегты-мель в заполярной Чукотке. Самыми ранними из них, по наблюдениям Н. Н. Дикова, должны быть признаны выбитые сплошным силуэтом одиночные изображения северных оленей, должно быть, не домашних, а диких. Ориентировочно Н. Н. Диков относит их ко II—I тысячелетиям до н. э. Затем следует самая многочисленная группа рисунков, выполненных в той же силуэтной технике. В отличие от изображений первой группы они объединены в определенные композиции, передающие характерные сцены жизни приморских охотников. Чаще всего это люди, сидящие в лодках. Они охотятся с копьем или гарпуном на диких оленей или на морских животных. При этом на оленей охотятся охотники-одиночки. Их изображения сопровождаются рисунками двухлопастных весел. Охоту на морского зверя ведут группы охотников в больших многоместных лодках.

Резкий локальный колорит пегтымельским рисункам придают фигуры «женщин-мухоморов», с головами в виде

шляпок грибов-мухоморов. Как известно, этому грибу принадлежит важная роль в шаманстве чукчей и в их шаманском фольклоре. По всей вероятности, эти рисунки, столь неожиданно обнаруженные на Чукотке, являются образцами того исходного художественного пласта, из которого со временем выросло своеобразное искусство эскимосов и чукчей, столь хорошо знакомое нам по тончайшей и ост释реалистической гравировке на клыках моржа, украшающих этнографические музеи Советского Союза и зарубежных стран.

Так из разных источников и в различных формах слагалось в Арктике новое искусство, традиции которого объединяют в наше время художественное творчество соседних народов Азии и Америки — эскимосов, чукчей и коряков; искусство, полное радости и жизнеутверждающей силы.

Из сказанного видно, что уже в глубине каменного века на огромных пространствах северной Азии, от Урала до Тихого океана, выкристаллизовались четыре основных этнических ареала, больших очагов древней культуры: западносибирский, восточносибирский, или прибайкальский, дальневосточный и берингоморский. В каждом из них тысячелетиями развивались самобытные эстетические взгляды, слагались устойчивые традиции, создавались значительные художественные ценности.

Древние традиции продолжают жить в народном искусстве четырех больших групп населения Сибири: финно-угров, тунгусов, амурских племен и эскимосов. Орнамент народов Сибири вобрал в себя всю чистоту линий и гармонию красок, которые радовали их далеких предшественников.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

ВВЕДЕНИЕ

В первой половине I тысячелетия до н. э. у многих племен и народов, населявших территорию нашей Родины, совершался переход от первобытнообщинного родового строя к рабовладению. Этот процесс смены общественных формаций сопровождался развитием производительных сил, разделением труда, появлением частной собственности.

Классики марксизма подчеркивают огромное значение того нового, что принесла с собой рабовладельческая эпоха по сравнению с периодом родового строя. Энгельс писал в «Анти-Дюринге»: «Нам никогда не следовало бы забывать, что все наше экономическое, политическое и интеллектуальное развитие имело своей предпосылкой такой строй, в котором рабство было в той же мере необходимо, в какой и общепризнано. В этом смысле мы вправе сказать: без античного рабства не было бы и современного социализма» [8].

Культура и искусство в рабовладельческом обществе получают значительно большее развитие, чем в период родового строя. Произведения искусства, созданные в эту эпоху, обладают непреходящей эстетической ценностью.

Особенно развитыми в экономическом и культурном отношении в рабовладельческую эпоху были древние народы, жившие в южных районах нашей страны: в Крыму, на юге Украины, на Кавказе, в Средней Азии и Казахстане, на Алтае.

В Закавказье, частично на территории современной Советской Армении, существовало с IX по VI век до н. э. государство Урарту, культура которого имела много общих черт с культурой соседних переднеазиатских народов. Население Урарту в борьбе с сильным государством Передней Азии — Ассирией сумело не только отстоять свою независимость, но и перенять многое у противника, стоявшего на более высокой ступени экономического и культурного развития. В Урарту получает распространение ассирийская письменность, многие божества Урарту уподобляются ассирийским богам. Государство Урарту в то же время само оказало большое влияние на культуру других древних народов юга нашей страны. Благодаря Урарту племена Северного Кавказа и скифы знакомились с достижениями могущественных государств Передней Азии. Другой путь проникновения элементов классических древневосточных культур в культуру народов, населявших в эту эпоху территорию СССР, шел через Среднюю Азию.

Крупным культурным центром в античную эпоху было Северное Причерноморье — города и поселения на берегах Понта, на месте современного Краснодарского края, Крыма, на юге Украины. Здесь тесно соприкасались друг с другом культура греческих городов-колоний, служивших как бы форпостом античной цивилизации, и культура местных племен, особенно скифов, а также синдов, сарматов, меотов.

Несмотря на тесную связь греческих городов Северного Причерноморья с античной Грецией и Римом, в памятниках искусства причерноморских городов много самобытного.

Трудно назвать, например, для греческой метрополии эпохи классики сооружения, подобные таким монументальным подкурганным склепам, как в Царском или Мелек-Чесменском курганах Керчи. По величественности архитектурного образа эти погребальные камеры не уступают древним гробницам микенских владык. Высокая культура строительной техники, тщательность исполнения характеризуют памятники искусства в древних городах Северного Причерноморья.

Много специфического можно увидеть и в скульптуре городов Северного Причерноморья с ее усиливающейся в первые века нашей эры плоскостностью. Оригинальные памятники, большое разнообразие материалов свидетельствуют о широте интересов древних скульпторов, о стремлении возможно полнее выразить в искусстве волнующие их чувства. Было бы неверным также говорить только о подражании гончаров и вазописцев античных городов Северного Причерноморья мастерам метрополии. Многие образцы керамики, в частности боспорские акварельные пелики, являются характерными местными произведениями искусства.

Кавказ и северные берега Черного моря были одной из самых оживленных в культурном и экономическом отношении областей в эту эпоху. В районах Кавказа (на месте современных Грузии, Армении, Азербайджана)

в I тысячелетии до н. э. сформировались рабовладельческие государства такие как Колхида, Иберия, Мидия и другие.

В произведениях искусства Древней Грузии, Армении, Азербайджана творческая мысль местных зодчих проявлялась особенно ярко. Строители крепостных сооружений, дворцов, храмов всегда учитывали своеобразие гористой местности, умели хорошо сочетать архитектурный образ с пейзажем. Даже в постройках, исполненных под сильным влиянием античного греко-римского зодчества, в таких, например, как комплекс Гарни, можно видеть неповторимость и своеобразие элементов местной культуры.

В древних рабовладельческих государствах Кавказа получило особенно широкое распространение изготовление предметов быта, вооружения, утвари из металла, в том числе и из драгоценных металлов — золота, серебра, платины и их различных сплавов. Изготовление ювелирных изделий из драгоценных металлов (торевтика) — одно из самых распространенных ремесел в городах Кавказа. Художественные произведения, подобные прекрасным серебряным чашам из Армази, выдающиеся портреты-геммы, золотые изделия Ахалгорийского клада и многие другие памятники искусства свидетельствуют о расцвете культуры в древних государствах Кавказа в этот период.

Своеобразна и неповторима возникшая на территории нашей страны художественная культура скифов. В искусстве скифских племен, живших по соседству с греческими городами Северного Причерноморья, нетрудно увидеть черты, сближающие его с искусством этих городов. В формах керамических изделий, в характере ювелирных украшений причерноморских скифов это сходство заметно даже неискушенному глазу.

В искусстве скифских племен, живших на Алтае, больше ярких специфических особенностей. Археологические исследования последних лет открыли в районе расположения древних скифских племен на Алтае памятники, поражающие своими высокими художественными достоинствами. У племен алтайских скифов еще сохранялись патриархально-родовые общины, возглавляемые старейшинами и племенными вождями, но из массы общинников уже выделялись лица, обладающие богатством и властью.

Крупным очагом культуры в античную эпоху была Средняя Азия. Племена, населявшие эти районы, постепенно переходили от родовых патриархальных отношений к рабовладельческим. Формировались государства. Этим народам были хорошо известны культура и искусство соседних государств, стоявших на более высоких ступенях развития. Много специфического в искусстве древних среднеазиатских народов: декоративные и яркие настенные росписи во дворцах и храмах, монументальная скульптура из глины, своеобразные формы архитектуры и в особенности глубокий синтез различных видов искусства.

Культура и искусство многих племен и народов, населявших территорию СССР в рабовладельческий период, все еще мало изучены. Тысячелетия отделяют нас от времени создания памятников искусства этой эпохи. Немало прозведений бесследно исчезло, другие сильно пострадали от разрушений, многие еще лежат в земле под слоем позднейших напластований, ожидая археологов.

Представления о культуре и искусстве этого времени дают различные источники, но прежде всего — древние произведения архитектуры, скульптуры, живописи, прикладного искусства. Они становятся доступными для изучения благодаря археологическим раскопкам в различных районах нашей страны. Но возможность узнать искусство этого периода дают не только вещественные памятники. Литературные произведения того времени — важные источники сведений о древней культуре и искусстве. Особенно интересны сочинения, раскрывающие отношение древних авторов к современной им культуре, такие, в частности, как «История» Геродота, красочно повествующая о жизни и быте древних племен в античную эпоху. Высказывания об искусстве и культуре племен и народов на территории нашей Родины встречаются и у других древних авторов, произведения которых дошли до нас большей частью в поздних редакциях и переложениях.

В период общинно-родового строя большую роль играли магические представления людей, вера в таинственные силы, нередко принимавшие в воображении человека фантастические формы. Произведения искусства имели не столько эстетическое, сколько магическое значение. Осмысление и образное представление картины мира были связаны с тотемами различных племен. Борьба, пронизывающая жизнь этих племен, воплощалась в изображениях звериных схваток, которые были излюбленным сюжетом художников скифских, сарматских и других племен.

Народы, прошедшие ступень развития, соответствующую родовому строю, постепенно меняют свои культовые воззрения. Вместе с ростом сознания человека представление о божествах начинает отождествляться с понятием о совершенстве. Нередко образы богов сосредоточивают в себе лучшие, идеальные качества людей. Магия сменяется мифологией, персонажи которой становятся уже большей частью подобными человеку.

Мифологические образы, созданные в искусстве этих народов, возникли не в результате бесцельного фантазирования. В них находили воплощение мысли, чувства, благородные и возвышенные идеалы. Мифология была плотью и кровью искусства того времени.

Пантеон главных и второстепенных богов, составлявший основу мифологического осмысления мира, находил воплощение в памятниках изобразительного искусства. В зрительно наглядных образах представлялись и отдельные понятия — власть, победа, любовь, искусство, свет и пр. Мифологические образы нашли особенно яркое воплощение в искусстве народов Северного Причерноморья, близком искусству древних греков. Получила отражение в искусстве и мифология древних народов Кавказа. Хроника сообщает, как выглядели статуи местных грузинских божеств Армази, Гаца и др. Об изображениях многочисленных армянских богов писали древние авторы. В мифологии древних народов Средней Азии существовало много связей с индийскими божествами, в культах Урарту — с божествами переднеазиатских государств.

Развитие различных племен и народов, живших на территории СССР в античную эпоху, протекало для каждого отдельного народа специфично. В каждом конкретном случае история развития культуры имеет свою периодизацию: расцвет культуры одного народа по времени не всегда совпадает с расцветом ее у других.

От примитивных форм, свидетельствовавших о неразвитости сознания, искусство постепенно обращалось к более зрелым формам. Художественные произведения племен, только начинавших совершать переход от общинно-родового строя к рабовладельческому, сильно отличались от памятников народов, достигших более высоких ступеней общественного развития.

В творчестве скифов, сарматов можно видеть интерес к созданию предметов прикладного искусства, стремление украсить необходимые в быту вещи. В скифском искусстве преобладали мотивы борьбы, охоты, изображения диких зверей. Характерными чертами искусства сарматов были схематичность, обобщенность форм лепных украшений, яркий полихромный стиль в поздний период и др. Ни у скифов, ни у сарматов в художественном творчестве сюжетная сторона не получила особого развития, и при создании украшений на первый план выступала декоративность.

Образ человека в произведениях искусства этих племен встречается редко. Широкое распространение получили изображения фантастических существ, составленных иногда из частей различных реальных животных. Изображения зверей, обладавших качествами, к которым стремился и сам человек,— силой, быстротой, ловкостью,— были в большинстве случаев основной темой искусства скифов и сарматов.

В искусстве племен и народов, которые вступили в более зрелую фазу развития рабовладения и жизненный уклад которых характеризовался уже формами государственности, появляются новые черты. В произведениях искусства античных городов Северного Причерноморья образ человека занимает ведущее место. Скульпторы высекают из мрамора и известняка величественные изображения человекоподобных богов, создают выразительные скульптурные портреты своих современников. Человек — одна из основных тем и в искусстве рабовладельческой эпохи племен и народов Кавказа и Средней Азии.

Основную роль в создании произведений искусства в рабовладельческую эпоху играли свободные ремесленники, часто безвестные художники.

Многообразие стилистических особенностей в искусстве различных племен и народов, населявших территорию СССР в этот период, объясняется отчасти сложностью их взаимоотношений. В результате культурного общения возникали порой очень оригинальные, нередко трудно поддающиеся точной локализации памятники.

Большое значение имело воздействие греческой культуры на племена и народы, населявшие территорию СССР. Крупные города — Ольвия, Пантикапей, Танаис, Фанагория и другие, расположенные близ впадавших в Черное море рек, поддерживали тесные связи с многочисленными местными племенами, находившимися на более низких ступенях культуры. Греческие города показывали местным племенам примеры развитой для того времени экономики, политических учреждений, ускоряли социально-экономический и культурный процесс их развития. Греческая цивилизация способствовала освобождению этих народов от пережитков родового строя.

Важнейшей особенностью культуры рабовладельческой эпохи, в отличие от периода родового строя, является развитие различных видов искусства. Стремление человека глубже познать окружающий мир и отразить его в искусстве приводило к совершенствованию форм архитектуры, живописи, скульптуры, прикладного искусства.

Особое развитие получает архитектура. Расцвет ее сопутствует формированию государств, усилению центральной власти, концентрации богатств. Это время создания общественных зданий, дворцов, величественных храмов древних богов. Архитектурные сооружения своими формами, соотношениями частей выражают новые идеи.

У каждого народа возникали свои архитектурные образы. Архитектура племен и народов, только начинавших вступать на путь образования рабовладельческого строя, еще не достигла высокой ступени развития. Памятники зодчества скифов и сарматов были, очевидно, примитивны, невелики по размерам, построены из непрочных материалов — дерева, глины и т. п.

Иными были произведения архитекторов, работавших в условиях развитых рабовладельческих городов. В греческих центрах Северного Причерноморья, в городах Урарту и среднеазиатских рабовладельческих государств работали талантливые зодчие. До сих пор поражают величием мощные крепостные стены Ольвии, суровые башни Херсонеса, монументальные гробницы керченских курганов, укрепления Кармир-блура, дворец Топрак-кала и многие другие архитектурные памятники. Высокая строительная техника и умение выразить в архитектурных формах идеи эпохи характеризуют лучшие из этих произведений.

Сооружения различных племен и народов, населявших территорию СССР в древности, отличны друг от друга по внешнему облику, по содержанию и технике исполнения. Если в постройках мастеров, работавших в городах Северного Причерноморья, преобладали, как и в архитектуре Древней Греции, стоечно-балочные конструкции, то в зодчестве Средней Азии уже в IV—III веках до н. э. распространились сводчатые перекрытия. Сильно видоизменились в среднеазиатских памятниках и типы греческих архитектурных ордеров.

Широкое распространение в рассматриваемый период получает скульптура. В искусстве причерноморских городов, народов Кавказа, Средней Азии возникают декоративно-монументальная скульптура, предназначенная для украшения зданий, рельефы и круглая скульптура внутри храмов. Мастера используют разнообразные материалы — мрамор различных сортов, известняк, песчаник, гранит, глину, гипс и др. Получает развитие бронзовое литье, употреблявшееся, в частности, при изготовлении статуй из бронзы.

Бо́льшая часть памятников живописи этого времени безвозвратно погибла. Живописные произведения представляли собой преимущественно настенные росписи по сырой штукатурке во дворцах, храмах, домах, внутри погребальных сооружений — склепов, иногда даже на внутренних стенках саркофагов. Живопись дополняла архитектуру. Она была в этот период тесно связана с зодчеством и чаще выступала не как самостоятельный вид творчества, а в синтезе с другими видами искусства. Большое значение придавалось раскраске скульптуры. На некоторых памятниках из мрамора, известняка и других материалов сохранились остатки красочного слоя. Краской нередко изображались детали, которые по каким-либо причинам скульптор не создавал в камне. Так, например, краска играла очень большую роль в

трактовке глаз, ею обозначались зрачки. Иногда цветом выделялись пряди волос, украшения, детали одежды, предметы вооружения.

Среди разнообразных форм прикладного искусства особенно известны украшения из золота, серебра и сплавов драгоценных металлов. Торевты и ювелиры причерноморских, кавказских и других городов, применявшие литье и чеканку, использовали в некоторых случаях драгоценные и полудрагоценные камни. Работали искусные резчики по кости. Широкое распространение получила коропластика — создание небольших статуэток из обожженной глины. Эти изделия встречаются у многих народов и племен рассматриваемого времени. Произведения скульпторов, резчиков по кости, камню, дереву, цветные ткани, ковры, украшенные пестрыми декоративными узорами,— все это в большей своей части характеризуется высоким художественным вкусом, тщательностью изготовления.

В середине I тысячелетия н. э. происходил переход от рабовладельческого уклада к средневековой феодальной форме хозяйства. Рабство изживало себя. Ломка экономических и социально-политических учреждений рабовладельческой эпохи породила новые элементы в культуре племен и народов, населявших территорию нашей страны. Процесс распада рабовладения был вызван не влияниями извне, а прежде всего социальными сдвигами. Конечно, нельзя не учитывать роль вторжений кочевых народов, ускоривших разложение рабовладельческого общества.

В целом в культуре этого переломного периода наблюдается некоторое снижение уровня, достигнутого архитектурой, скульптурой и живописью. Формы упрощаются, нарастает схематизация. Однако рядом с утратой мастерства и некоторых античных традиций наблюдается расширение тематики. В сферу художественного творчества вовлекаются более широкие массы народа.

В памятниках культуры и искусства рабовладельческой эпохи, созданных народами, населявшими в древности территорию нашей Родины, нашли выражение глубокая вера в силы и возможности человека, идеи торжества справедливости и победы добра над злом, стремление понять красоту мира и отразить ее в художественных произведениях.

ИСКУССТВО УРАРТУ

В начале IX века до н. э. в северо-восточной части Передней Азии, на Армянском нагорье образовалось государство, вскоре ставшее одним из самых могущественных на Древнем Востоке. Ассирийские письменные источники называли его Урарту, и это наименование прочно вошло в историческую науку.

Столица государства — Тушпа находилась в естественно защищенной местности, на восточном берегу озера Ван, на месте современного города Ван. В названии города и озера сохранилось известное по древним клинописным текстам слово Биайни, которым урарты обозначили центральную часть своей страны. Поэтому, наряду с термином Урарту, употребляется и второе название — Ванское царство.

Существование Урарту было кратковременным. В первой половине VIII века до н. э. государство находилось в зените своего могущества. При царях Менуа, Аргишти I и Сардури II шло интенсивное строительство, сооружались города и крепости, была создана ирригационная система. В результате успешных войн значительно расширилась территория царства. Границы Урарту доходили на западе до реки Евфрат, а влияние его культуры распространялось и на Северную Сирию. Это был период интенсивного развития производительных сил, бурного расцвета культуры и искусства. Урарту завладело путями, связывавшими Переднюю Азию со Средиземноморьем и Малой Азией, и успешно вело борьбу со своим постоянным противником — Ассирией.

В середине VIII века до н. э. окрепшая Ассирия снова установила свое господство в северной Сирии и начала войну против Урарту. Тиглатпаласар III прошел все Ванское царство, осадил Тушпу, но взять ее не смог.

Правление урартского царя Русы I, восстановившего на короткое время расшатавшееся государство, было прервано в 714 году до н. э. вторым походом ассирийского войска, во главе которого стоял царь Саргон. Красочное описание этого похода сохранилось в большом тексте, находящемся в одном из храмов города Ашшура, а эпизоды военных действий были изображены на стенах зала во дворце Саргона, в Дур-Шаррукине.

Лишь во второй четверти VII века до н. э. Урарту оправилось от поражения, нанесенного ассирийцами, и при Русе II переживало период второго своего подъема. Снова возобновилось строительство, снова распространилось урартское влияние на Малую Азию. Около 590 года урартское государство пало под ударами Вавилонии и Мидии. Тушпа была разрушена.

Несмотря на сравнительно короткое существование, Ванское царство оказало большое влияние на культуру стран Передней Азии.

Особенно сильным влияние Урарту было в странах, расположенных к северу от него, в частности в Закавказье. С VIII по начало VI века до н. э. южные области Закавказья (Араратская равнина, районы Арагаца и Севана) даже входили в состав урартского государства как его северные провинции. Это ускорило процесс общественного развития во всем Закавказье, находившемся в сфере влияния древневосточной культуры. Государство Урарту было также посредником в связях населения Северного Кавказа и скифов Причерноморья со странами Передней Азии.

Культурная общность населения Армянского нагорья и областей Закавказья восходит ко времени, предшествовавшему образованию урартского государства. Южной границей Армянского нагорья были Курдистанские горы (Армянский Тавр), один из самых значительных хребтов Передней Азии. К югу от гор еще в IV—III тысячелетиях до н. э. была распространена высокая земледельческая культура Месопотамии и равнинных переднеазиатских областей. Наиболее характерные памятники искусства представлены здесь богатой расписной керамикой.

К северу от Курдистанских гор в III тысячелетии до н. э. существовала энеолитическая культура, для которой расписная керамика не характерна. Эта культура охватывала районы озера Ван и Урмии, центральную часть Малой Азии (восточную Анатолию), Закавказье и проникла в Дагестан и северо-восточные районы Северного Кавказа. Южные и западные области обширной территории, занятой в III тысячелетии до н. э. единой энеолитической культурой, граничившие с древними государст-

вами Передней Азии, стали развиваться быстрее, что привело в начале II тысячелетия до н. э. к образованию Хеттского царства, а в начале I тысячелетия до н. э.— государства Урарту, которому с начала существования пришлось упорно воевать с ассирийцами.

Отдельные эпизоды этих войн изображены на бронзовой оковке ворот из дворца царя Салмансара III, найденной в развалинах древнего города Имгур-Эллиль (современный Балават в Ираке). На этом замечательном памятнике ассирийского искусства, хранящемся в Британском музее, мы видим продвижение ассирийского войска через горы к озеру Ван, приношение жертв на берегу озера, штурм вражеских крепостей, битвы с урартами, угон пленных и скота и опустошение захваченных районов. На рельефах Балаватских ворот урартские воины вооружены копьями и щитами; гребенчатые шлемы воинов резко отличны от ассирийских. Шлем с гребнем в то время был характерен для ассиро-хеттской культуры. Бытовал он и в Закавказье.

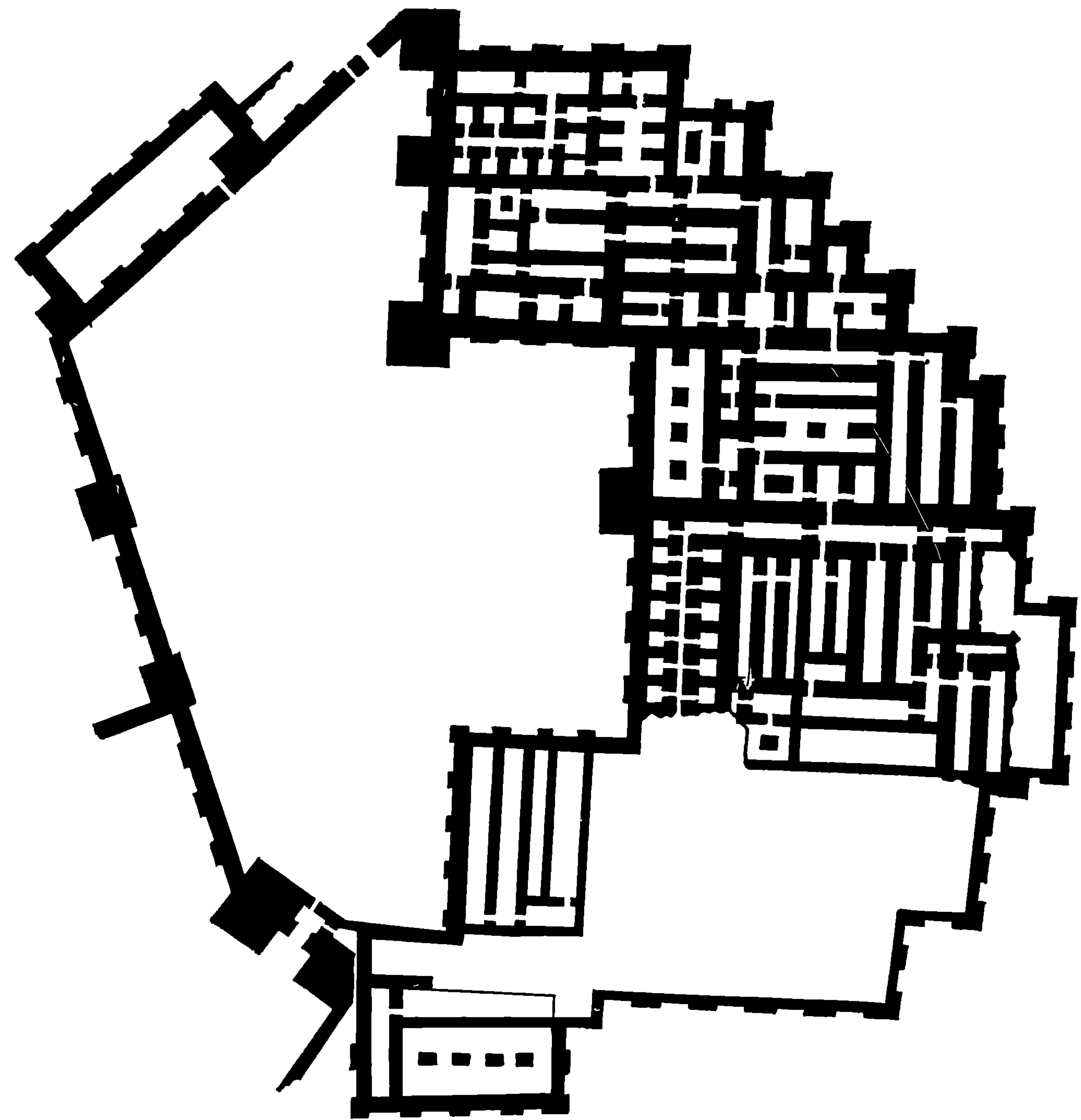
В длительных войнах с Ассирией выковывалась мощь Урартского государства, не только сохранившего свою политическую независимость, но и занявшего в начале VIII века до н. э. ведущее положение среди стран Передней Азии. Продолжительное общение с Ассирией, находившейся на более высоком уровне общественного и культурного развития, привело к тому, что Урарту стало интенсивно воспринимать достижения ассирийской культуры. Во второй половине IX века до н. э. урарты заимствовали ассирийскую письменность. Сначала они писали на ассирийском языке, а затем приспособили ассирийскую клинопись к своему собственному языку. В урартском придворном искусстве стало проявляться сильное влияние искусства Ассирии. Урартских богов начали изображать наподобие ассирийских, а имена их в урартских надписях передавали ассирийскими идеограммами. К урартам перешло ассирийское вооружение и многие другие элементы материальной культуры.

Но урартская культура не потеряла ярких черт самобытности и связей с тем культурным миром, на почве которого она возникла. В письменности, искусстве, религии, в материальной культуре урартов сохранилось много унаследованного от древней хуррито-хеттской культуры. Поэтому попытка некоторых исследователей рассматривать урартские памятники как образцы провинциального ассирийского искусства оказалась совершенно несостоятельной.

Недооценка урартской культуры в значительной мере объясняется недостаточной ее изученностью. В центральной части страны археологические раскопки производились преимущественно в районе озера Ван и на холме Алтын-тепе, около Эрзинджана. Бóльшая часть известных памятников урартского искусства — случайные находки, попавшие в западноевропейские музеи из рук кладоискателей и антикваров.

Лучше изучена урартская культура в Закавказье, на северной окраине царства. В Армянской ССР систематическое изучение урартских древностей производится уже около сорока лет.

Громадный археологический материал, довольно полно характеризующий урартскую культуру, дали раскопки древнего урартского административно-хозяйственного центра Тейшебаини (Кармир-Блур), построенного в VII веке до н. э. Ценнейший материал для изучения урартской архитектуры получен при исследовании раннего



115. Цитадель города Тейшебаини (Кармир-Блур). VII в. до н. э. План

урартского центра — Эребуни (Арин-Берд), сооруженного в VIII веке до н. э. Название этого города сохранилось в наименовании современной столицы Армении — Еревана. Эти находки и исследования сделали возможным создание обобщающих трудов по истории урартской культуры.

В настоящее время интерес к культуре Урарту возрастает: наряду с продолжающимися в Советском Союзе работами развертываются планомерные археологические исследования в Турции, в центральной части древнего царства.

В Урарту стенами обносили не только крепости, но и поселения и города. На всей обширной территории древнего государства сохранились многочисленные развалины укреплений. Иногда на камнях стен или же на ближайшей скале высечена короткая клинообразная надпись, рассказывающая о победах урартского войска, о постройке крепости, города или храма и называющая имя царя, который приказал сделать эту надпись.

В связи с различным назначением тип крепостей и выбор места для них различны. Охранные крепости возводили на высоких холмах или утесах, господствовавших над местностью. Обычно для них использовали выступ горного кряжа вблизи горной речки или родника, протекавшего выше крепости.

Крупные урартские поселения крепостного характера, занимавшие большую площадь, целиком или частично обнесенные стеной, внутри укрепленной территории имели еще вышгород — цитадель крепости. Скалу, на которой находился вышгород, облицовывали иногда массивной кладкой, что создавало впечатление высоких стен и башен. Для такой облицовки в скале вырубали ступени, хорошо сохранившиеся в цитадели Тушпы.

Нижние части крепостных стен, обычно на высоту около двух метров, сооружали из крупных камней, верх-

ние — из сырцового кирпича. Время уничтожило кирпичную кладку, и во многих крепостях сохранилась лишь каменная цокольная часть стены.

Камни, из которых складывались стены, были иногда очень крупными. Так, в древнейшей из урартских крепостей, построенной в IX веке до н. э. царем Сардури I у подножия Ванской скалы, отдельные каменные блоки достигают 6 метров в длину, при высоте в 75 сантиметров. На стене сохранились три надписи на ассирийском языке, рассказывающие о доставке камня и постройке крепости. Мощная кладка стен VIII века до н. э. сохранилась на Ванской скале и послужила основой для возведения стен новой крепости.

Характерными особенностями урартских крепостей были контрфорсы, расположенные по линии стены на определенных расстояниях, массивные угловые башни и укрепленные ворота с внутренними помещениями.

Образцом крупной урартской крепости может служить цитадель города Тейшебаини (Кармир-Блур) (*илл. 115*), построенного в VII веке до н. э. царем Русой II. Цитадель вместе со двором занимала площадь около четырех гектаров на скалистом холме. Раскопан сохранившийся полностью первый, цокольный этаж цитадели, содержавший около 150 помещений с высокими и толстыми стенами (высотой до 7 метров, толщиной от 2,1 до 3,5 метра). Помещения имеют бревенчатые перекрытия и кирпичные своды. В ассирийской архитектуре дворцовые постройки возводили на массивной платформе, сложенной из сырцового кирпича и достигавшей в высоту 14 метров (Дур-Шаррукин). Платформы эти были монолитными, в них только делали каналы для стока воды. В цокольные этажи, занятые помещениями хозяйственного назначения и кладовыми, доступ был только сверху, из помещений основного этажа. В цитадели Кармир-Блура нет ни одного входа, ведущего в помещения цокольного этажа извне.

В Кармир-Блуре открыты восемь кладовых для вина со вкопанными в земляной пол крупными сосудами-карасами общей емкостью около 400 тысяч литров, кладовые, вмещавшие около 750 тонн зерна, мастерские для изготовления кунжутного масла и пива и различные другие помещения. Сильно разрушенный основной этаж имел украшенные росписью парадные комнаты с монументальными столбами. Нижние части стен были сложены из прекрасно обтесанных базальтовых блоков.

Сооружение крепости Тейшебаини требовало громадной затраты труда. На здание цитадели и крепостные стены пошло около двух миллионов сырцовых кирпичей размером 51,8×35×14 сантиметров, а количество базальтовых блоков и балок для перекрытий не поддается учету. Большие стволы сосен для строительства цитадели приходилось привозить издалека.

Крепость Тейшебаини, служившая административно-хозяйственным урартским центром в Закавказье, была построена как одно громадное здание с обширным двором. Соответственно рельефу холма здание было уступчатым, с помещениями на различных уровнях, что создавало впечатление еще большей монументальности.

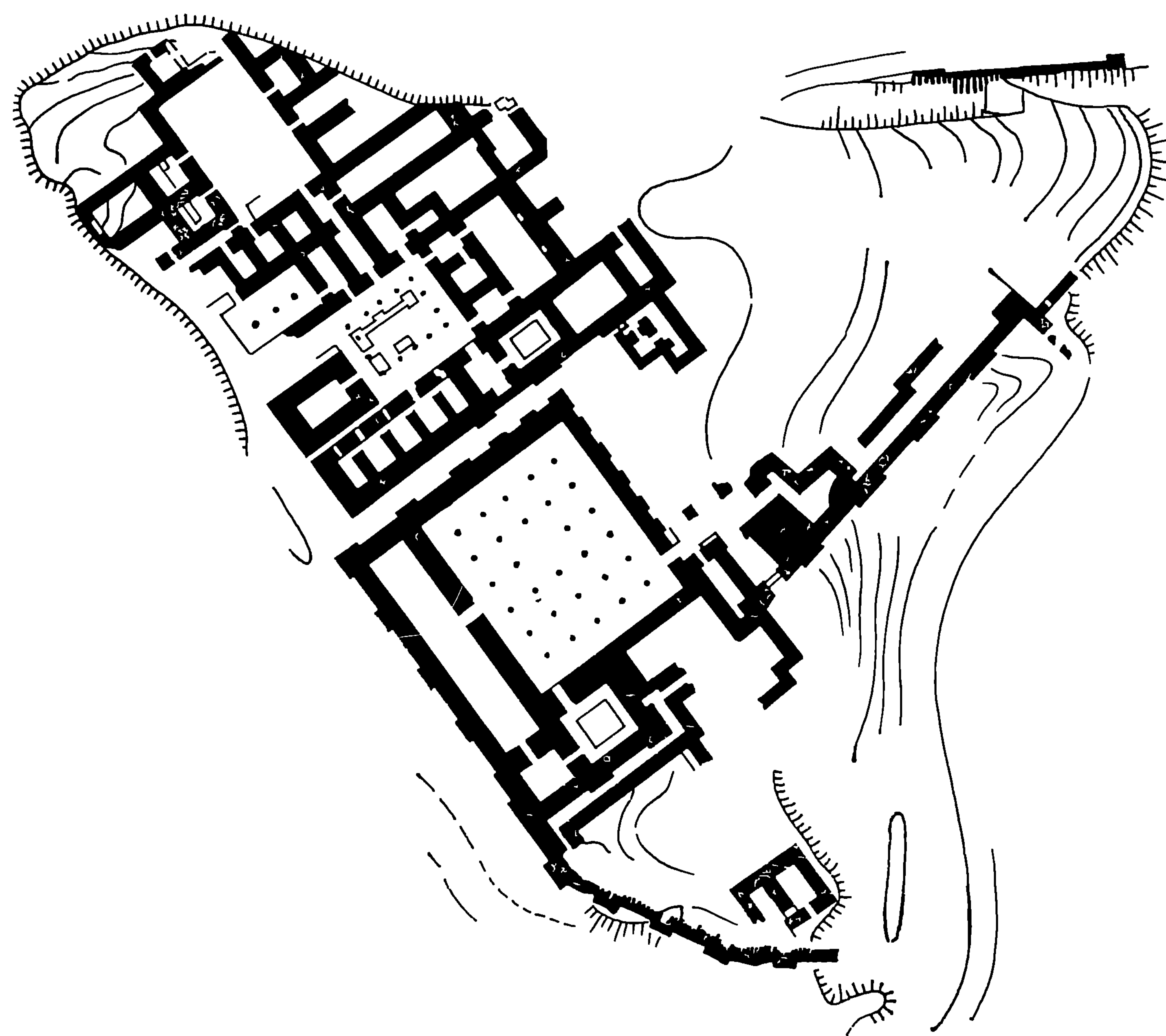
Совершенно иную планировку имела крепость Эребуни, построенная царем Аргишти I в первой четверти VIII века до н. э. и служившая царской резиденцией во время урартских походов в Закавказье (*илл. 116*). Внутри крепостных стен находились дворец, храмы и постройки хозяйственного назначения.

В стенах сооружений Эребуни установлены камни с короткими клинообразными надписями, отмечающие их постройку царем Аргишти и его сыном Сардури. Надписи позволяют определить назначение зданий, а также выяснить смысл некоторых слов, встречающихся в других урартских клинописных текстах.

Укрепленные ворота в южной части холма вели в обширный открытый двор. Против ворот возвышался дворец, слева — храм с колоннадой перед фасадом, справа — хозяйственное здание (амбар). В юго-западной части крепости находились кладовые для вина.

Дворец в Эребуни состоял из целого комплекса построек и помещений. Вход вел в перистильный дворик, вокруг которого были расположены отдельные помещения и небольшой храм, названный в надписи «суси». Из дворика можно было пройти в парадные комнаты и хозяйственные помещения, в частности в небольшую кладовую для вина. Парадные комнаты украшали росписи, в основном, четырех цветов (белый, красный, синий и черный). Главными элементами этих росписей на плоскостях стен и в нишах были декоративные орнаменты, расположенные полосами. В одном помещении роспись состояла из пяти горизонтальных полос, где чередовались следующие мотивы: ряд ступенчатых башенок, священные деревья и стоящие по их сторонам божества, крупные изображения быков, львов и крылатых божеств с человеческими туловищами, второй ряд священных деревьев и гирлянды плодов граната. Центральной частью росписи был средний широкий фриз с крупными фигурами.

Роспись во дворце Эребуни имеет близкие аналогии в росписях ассирийских дворцов, в частности в росписи дворца Ашшурнасирпала II в Кальху (Нимруд в Ираке). Схожи изображения быков в характерной позе — припавших на одно колено, и орнаментальные элементы. Нет сомнения в том, что в богатом урартском дворцовом убранстве VIII века до н. э. были широко использованы традиции ассирийских стенных росписей, сложившиеся к середине IX века до н. э.



116. Цитадель Эребуни (Арин-Берд). Первая четверть VIII в. до н. э. План

В дворцовых помещениях Эребуни широко применялись деревянные колонны на базальтовых базах. Не только в первом дворике, но и в других помещениях они расположены в один ряд по продольной оси. Раскопки показывают, что в архитектуре дворца Эребуни преобладали прямоугольные формы, обусловленные строительным материалом — сырцовым кирпичом и балками. Плоские стены членились контрфорсами. Над крышей возвышались прямоугольные башни. Стены были завершены уступчатыми зубцами, возможно, раскрашенными. В верхних частях стен проходил расписной орнаментальный фриз. Вертикальное членение архитектурных форм подчеркивалось колоннами.

Некоторые данные по урартской дворцовой архитектуре получены при раскопках в центре Урарту, на холме Топрах-кале, около города Ван, где находилась резиденция Русы II.

Уже давно было обращено внимание на рассказ о постройке города Ван ассирийской царицей Шамирам, заимствованный средневековым армянским историком Моисеем Хоренским из неизвестного источника. Подобные легенды были широко распространены. Даже сооруженный урартским царем Менуа крупный канал, подводивший питьевую воду к Тушпе, до сих пор носит имя «канал Шамирам», о чем свидетельствуют установленные около него надписи.

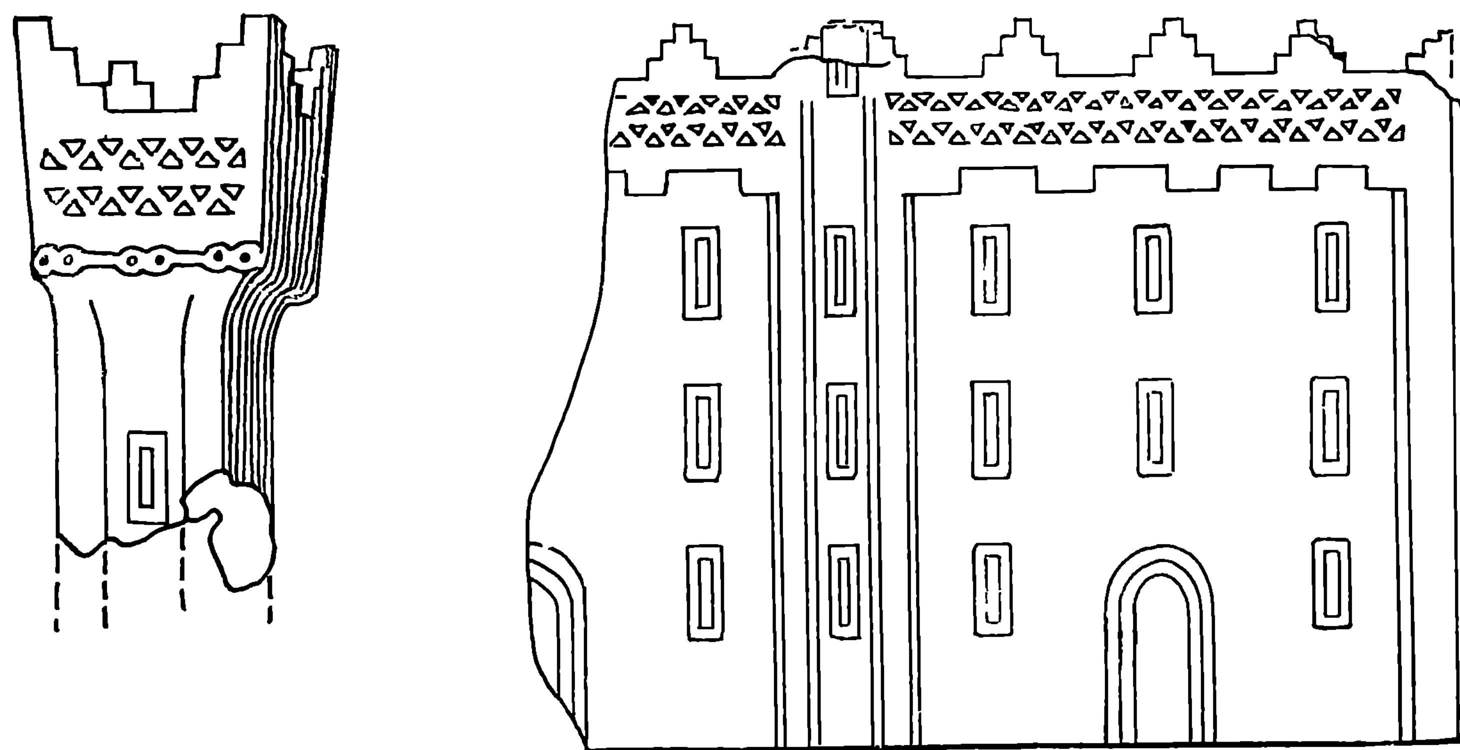
Несмотря на легендарный характер рассказа Моисея Хоренского о постройке Вана, в нем имеются элементы (в частности очень точное и подробное описание Ванской скалы), свидетельствующие о том, что рассказ этот передает описание реально существовавшего Вана.

Археологические исследования подтвердили правильность многих приведенных Моисеем Хоренским сведений. Действительно, урарты строили трехэтажные здания. На Топрах-кале была обнаружена бронзовая декоративная пластина, изображающая фасад трехэтажного здания с дверьми и башнями, украшенными в верхней части стен орнаментальным фризом и зубцами *(илл. 117)*. Подтвердился и рассказ об использовании при строительстве разноцветных камней.

Систематических раскопок в столице Урартского государства не производилось. Поэтому мы не располагаем достоверным материалом для изучения и реконструкции архитектурных памятников и ничего не знаем о планировке города. Обо всем этом можно судить лишь по остаткам поселения у цитадели Тейшебаини, занимавшего территорию свыше тридцати гектаров. Раскопки дали интересные сведения о его планировке и характере построек.

Город строился, несомненно, по заранее намеченному плану: он имел прямые длинные и широкие улицы, по сторонам которых располагались жилые кварталы. Каждый квартал представлял собой одну постройку, где под общей крышей находилось несколько однотипных жилищ. В одном квартале отчетливо различимы пять жилищ. Каждое имело отдельный вход и состояло из одного открытого или полуоткрытого дворика и двух комнат.

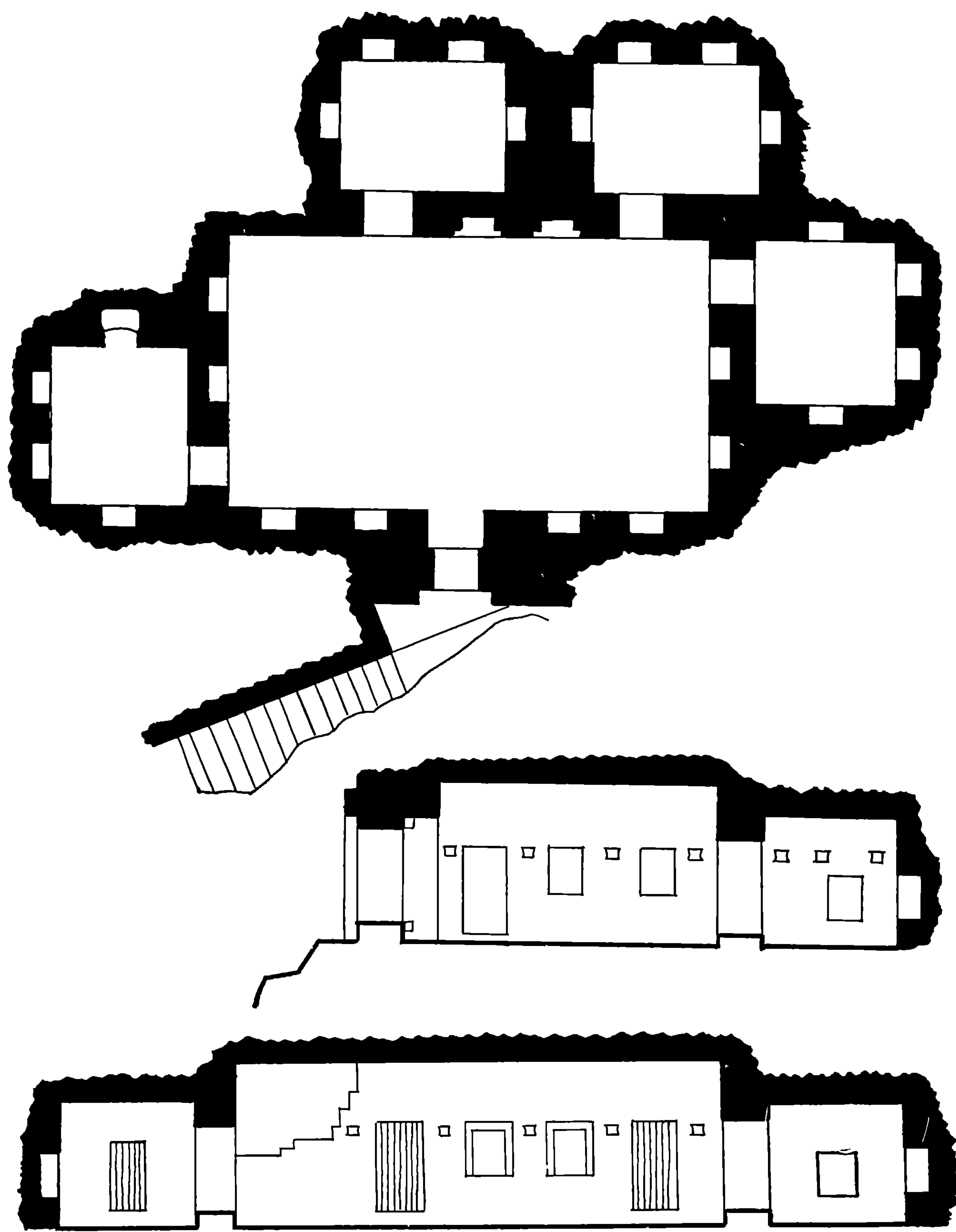
В отличие от цитадели, вся постройка была выполнена из камня. Для отдельных частей, требующих более тщательной обработки, например, баз для деревянных столбов, поддерживавших кровлю или навес в открытом дворике, для пяточных камней, куда вставлялась ось двери, для некоторых предметов хозяйственного назначения употреблялся туф, совершенно не применявшийся в



117. Урартское здание и башня. Рельеф на бронзовой пластине из Топрах-кале. VIII в. до н. э.



118. Бог Тейшеба. Каменный рельеф из Адильджеваза. VIII в. до н. э.



119. Хорхорская пещера. IX—VIII вв. до н. э. План.

цитадели. Этот квартал по формам построек и строительным приемам существенно отличался от цитадели и, вероятно, больше был связан с местной строительной техникой Закавказья.

Но постройки города не были однотипными. Имелись и более крупные. Так, на западной окраине было раскопано большое здание площадью 1800 квадратных метров, в архитектуре которого видна связь с урартской. Здание по линии стен имело контрфорсы, а углы были оформлены, как башни. В нем находились четыре однотипных жилища, отделенные друг от друга глухими стенами. Каждое жилище состояло из совершенно одинаково распланированных одиннадцати помещений, включавших, вероятно, и открытый дворик. В жилищах были обнаружены хорошо обработанные базальтовые базы для деревянных столбов. Нет сомнения в том, что этот квартал принадлежал привилегированному населению.

Археологические раскопки и исследования урартских памятников открыли также остатки древних храмов различных типов.

Первый тип известен по раскопкам в Топрах-кале, Арин-Берде и Алтын-тепе. Это небольшой храм прямоугольной или квадратной формы, с очень толстыми стенами и одним небольшим внутренним помещением. Фасад не превышал 21 квадратного метра, а площадь внутреннего помещения, в котором устанавливали жертвенник, была от 25 до 40 квадратных метров. Нижние части стен во всех храмах сложены из прекрасно отесанных каменных блоков, причем в храме Топрах-кале чередовались светло- и темно-серые камни. Верхние части представляли собой кладку из сырцового кирпича, покрытую штукатуркой и украшенную росписью. В святилищах Арин-Берда и Алтын-тепе были обнаружены куски штукатурки с остатками росписи синей и красной краской. Форма этих храмов очень проста. Они напоминали массивные сооружения в виде башен с выступами на углах; крыша, вероятно, была плоской и украшалась зубцами.

По сторонам входа в храм Арин-Берда были помещены две одинаковые клинообразные надписи, рассказывающие, что этот храм, называемый «суси», построен царем Аргишти I. Надпись определила содержание часто встречающегося в урартских эпиграфических памятниках термина «суси». Эти небольшие храмы входили в комплекс дворцовых или погребальных сооружений. «Суси», по-видимому, исконно урартский тип храма.

Второй храм, открытый в Эребуни, по типу близок ассирийским. Он состоял из длинного помещения (40×8 метров) с входом на широкой стороне. Фасад имел двухрядную колоннаду из 12 колонн, что сближало его с храмом типа «Битхилани», получившего распространение в Ассирии. Слева от колоннады находилось башнеобразное сооружение наподобие зиккурата.

Камни баз деревянных колонн в Урарту иногда имели клинообразные надписи, сообщавшие название сооружения и имя царя, который приказал построить храм. Внутри аринбердского храма были открыты остатки стенных росписей, сочетавших орнаментальные и изобразительные мотивы. Обнаружены фризы из кругов, ступенчатых башенок, пальметок и плодов граната, священных деревьев и процессий жертвенных животных. Средняя полоса состояла из больших изображений богов, стоящих на животных. Из них сравнительно хорошо сохранилось изображение бородатого бога Халди на льве.

Кроме росписей по штукатурке, в урартских храмах иногда встречаются каменные рельефы. Недавно в Адильджевазе, на северном берегу озера Ван, были обнаружены шесть камней из кладки стены, составлявших рельеф высотой около трех метров, изображающий бога войны, бури и грома Тейшебу *(илл. 118)*.

Большой интерес для истории архитектуры представляет сооружение, запечатленное на рельефе во дворце Саргона II в Дур-Шаррукине, где изображено разграбление ассирийцами храма бога Халди в Мусасире. Судя по тексту, описывающему поход Саргона II против Урарту в 814 году, в храме Халди в Мусасире находилась статуя Сардури, сына Ишпуи. Из этого можно заключить, что показанный на рельефе храм был сооружен в конце IX века до н. э. Архитектурные формы здания совершенно отличны от известных нам переднеазиатских, ассирийских и вавилонских храмов.

Храм Халди был сооружен на высокой платформе (в четверть общей высоты постройки). Он имел двухскатную крышу с высоким фронтоном, увенчанным изображением наконечника копья. Невысокая дверь помещалась посередине фасада. По ее сторонам стояли два больших копья и две бронзовых статуи «привратников». Фасад имел шесть колонн, расположенных в один ряд. Колонны были каменные и состояли из нескольких частей, места соединения которых хорошо видны на рисунке.

На колоннах и в простенках между ними помещались круглые щиты с выступающей центральной частью. Эти декоративные щиты, по форме совпадающие с найденными в Топрах-кале и Кармир-Блуре, подробно описаны в тексте Саргона: «Шесть щитов золотых, которые в его жилище (храме) справа и слева были повешены и сверка-



120. Бронзовая фигурка крылатого льва с человеческим торсом. Часть трона из Топрах-кале. Лицо из белого камня с инкрустированными глазами. Следы позолоты и эмали. VII в. до н. э.

ли ослепительно, из середины которых выступали головы оскаленных собак и которые весили 5 талантов 12 мин (около 6,25 килограмма), красного золота цвета пламени». Кроме этих золотых щитов, в мусасирском храме находились также «двенадцать щитов из серебра, на которых головы дракона, льва и тура украшали диски». Декоративные щиты с посвятительной надписью богу были обычной принадлежностью урартских храмов. В клинообразных надписях один из видов храма с колоннами назван «домом щита».



121. Бронзовая фигурка жреца (?). Часть трона из Топрах-кале. Следы позолоты, белый камень, цветная смальта и паста. VII в. до н. э.



122. Ножка трона в виде фигурки быка из Топрах-кале. Бронза, следы позолоты. VII в. до н. э.

Уже на рельефе из дворца Саргона бросается в глаза сходство мусасирского урартского храма с древнегреческими: высокая платформа, треугольный фронтон, шесть колонн по фасаду, щиты как обычный элемент храмового убранства. Построенный в конце IX века до н. э., мусасирский храм можно рассматривать как прототип позднейших античных храмов.

Для урартской архитектуры характерны постройки из камня, дерева и сырцового кирпича. Исконным был каменный дом с бревенчатой крышей, засыпанной землей. Здания из сырцового кирпича распространились, несомненно, под влиянием древней месопотамской, в частности ассирийской, архитектуры. В этих постройках обращает на себя внимание прекрасная обработка каменных (обычно базальтовых) блоков цоколя.

На Армянском нагорье можно встретить следы работы древних каменотесов. На больших сглаженных поверхностях скал они высекали клинообразные надписи, площадки, лестницы, террасы и гигантские ступени, служившие для облицовки склонов скалы каменной кладкой. В скалах вырубались ниши культового назначения. Они имели форму двери с несколькими последовательно углублявшимися косяками; на поверхности ниши поме-

щался клинописный текст религиозного содержания. Знаменитая ниша «Двери Мхера», сооруженная царями Ишпуини и Менуа, превышала шесть метров в высоту. К ней вела лестница, а у подножия скалы находилось подземное помещение.

В горах между озерами Ван и Урмия, недалеко от селения Салхане, находится вторая ниша урартских царей — «Дверь Ашрута». Она прямоугольной формы (2,61×4,1 метра) и имеет лестницу в семь ступеней.

«Ворота богов» не всегда вырубались в скале. Иногда их сооружали из прекрасно отесанных камней. В нишах, высеченных в скале, помещали каменные стелы с надписями, повествующими об успехах урартского войска или о строительных работах.

На поле, где в древности находился урартский ипподром, у села Сигкех был найден подобный камень с текстом, рассказывающим, что царь Менуа на коне по имени Арциби прыгнул на расстояние 22 локтей (около 11 метров). При раскопках средневекового армянского храма Звартноц была найдена большая стела с текстом царя Русы II, повествующим о проведении канала, высеченного в скале напротив Тейшебаини (Кармир-Блура). Подобная же стела, но без надписи была обнаружена при реставрационных работах в основании алтарной части эчмиадзинского собора.

Среди урартских памятников особой известностью пользуются искусственные пещеры и обширные помещения, высеченные в Ванской скале. Они упомянуты в рассказе о строительстве города Ван, приведенном Моисеем Хоренским. Наиболее замечательные искусственные пещеры находятся на южной обрывистой стороне скалы. С верхней площадки к ним вела лестница, ныне сильно разрушенная. Около нее на сглаженной поверхности скалы высечена летопись царя Аргишти I, состоящая из восьми столбцов. Рядом с клинописью — вход в так называемую «Хорхорскую пещеру». Это группа помещений, высеченных в скале *(илл. 119)*. Первое из них представляет собой зал, площадью около 58 квадратных метров, высотой в 3,5 метра, с плоским потолком. Стены зала имеют десять ниш наподобие окон и врезанные углубления, в которые, вероятно, были вставлены каменные плитки инкрустаций. К большому залу примыкают четыре помещения, не связанные друг с другом и имеющие в стенах ниши, подобные тем, что в центральном зале.

Вторая группа искусственных пещер находится в средней, самой высокой части скалы, неподалеку от надписи Ксеркса. Здесь в скале вырублена большая площадка, открытая с южной и восточной сторон, а с запада и севера ограниченная высокими стенами. В первой группе помещений («Нафт-кую») имеется большой зал с потолком наподобие коробового свода, у основания которого помещен рельефный орнамент из ряда полукружий, имитирующий обрезы балок. Такой же сводчатый потолок есть и в первом зале другой группы помещений («Ичкала»). В последней комнате комплекса помещений лестница в три ступени ведет к возвышению, имеющему прямоугольное углубление.

Восточнее этих пещер, около тавризских ворот, ведущих в крепость на Ванской скале, находится еще одна группа комнат, высеченных в скале, известная под названием «Большой пещеры». Перед ней устроена обширная площадка, куда вела лестница шириной около двух метров, от которой сохранилось 25 ступеней. Фасад пещеры тщательно сглажен и имеет карниз в виде уступа.



123. Статуэтка богини Арубани из развалин крепости Дарабей. Бронза, покрытая темно-зеленой патиной. VII—VI вв. до н. э.

К входу ведет небольшая лесенка. Пещера состоит из четырех помещений: большого зала с плоским потолком и трех комнат, причем в одной из них, так же как в пещере «Ичкала», имеется прямоугольное возвышение.

Долгое время вызывало споры назначение помещений, высеченных в Ванской скале. Наиболее вероятным считалось предположение, что они служили гробницами урартских царей, а возвышения, устроенные в дальних

комнатах «Большой пещеры» и «Ичкала», предназначались для установки саркофагов. Это предположение подтвердилось последними раскопками Алтын-тепе, где были открыты каменные гробницы урартской знати. Две раскопанные гробницы состояли из трех помещений, стены которых имели ниши, подобные нишам Хорхорской пещеры. В одном помещении стояли два каменных саркофага прямоугольной формы с округлыми крышками. В могилах было обнаружено большое количество урартских предметов, датированных первой половиной VII века до н. э.— временем правления царя Аргишти II.

К этой же группе урартских погребальных памятников относится гробница в скале, открытая в 1859 году на иранской территории, напротив русского пограничного поста Алишар, около Нахичевани. Гробница эта состояла из двух помещений, одного — с плоским потолком, а другого — со сводчатым. В стенах основного помещения, сложенного из камней, были устроены ниши.

Урартская архитектура оказала определенное влияние на архитектуру соседних Мидии и Ахеменидского Ирана, а также Закавказья. Армянское зодчество последующего времени многое унаследовало от урартской культуры.



124. Бог Тейшеба. Навершие бронзового штандарта из Тейшебаини (Кармир-Блур). VIII в. до н. э.

125. Фигурка богини из Топрах-кале. Слоновая кость. VII в. до н. э.

Об этом говорят не только строительные приемы, меры длины и способы обработки камня, но и декоративные элементы армянских средневековых храмов — орнаменты в виде уступчатых зубцов, пальметки, гирлянды плодов граната, встречающиеся в росписях Арин-Берда.

Декоративно-прикладное урартское искусство представлено сравнительно небольшим количеством памятников, которые лишь в слабой степени отражают былое его богатство. В тексте царя Саргона, рассказывающем о разграблении Мусасира, упоминается грандиозная добыча. Понятно, что перечисленные Саргоном ценности до нас дойти не могли. Золотые и серебряные изделия переходили из рук одного победителя в руки другого. Их переплавляли в новые предметы. Громадные бронзовые статуи разбивали на месте. Взвешивание захваченной в храме добычи изображено на рельефе во дворце Саргона.

Из монументальных урартских скульптур сохранилась лишь одна сильно поврежденная статуя из серого базальта (Музей Грузии, Тбилиси). Верхняя ее часть была обнаружена в крепости на Ванской скале в 1898 году. Позднее, при взрыве порохового погреба турецкой крепости, был обнаружен второй ее обломок. Голова и низ статуи отсутствуют. Высота уцелевшей части 1,28 метра. Детали выполнены невысоким рельефом. Руки тесно прижаты к телу и уплощены. Статуя представляет собой по существу каменный столб, которому приданы очертания человеческой фигуры. Вероятнее всего, она изображала одного из царей первого периода урартской истории.

К монументальным памятникам урартского искусства следует отнести также упомянутый выше рельеф на шести строительных камнях из Адильджеваза. На нем изображен бог Тейшеба, стоящий на быке.

Из сохранившихся предметов прикладного искусства наиболее известны бронзовые фигуры мифических существ, служившие частями парадных тронов во дворце или храме (*илл. 120*). Они изображали фантастических существ, сочетавших в себе части птиц (крылья, головы), быков (туловища, ноги, рога), львов (туловища, лапы, морды), а также людей (головы, лица, торсы). Статуэтки, отлитые из бронзы, обтягивали листовым золотом и украшали вставками из цветной смальты и полудрагоценных камней. Лица делали из белого камня. Глаза и брови выполняли инкрустацией (*илл. 121*).

Эти предметы, бесспорно, наиболее ценные из всех урартских древностей. К сожалению, почти все они поступили в музеи и частные собрания из рук кладоискателей и торговцев древностями.

В письме одного антиквара, предлагавшего Эрмитажу в 1884 году древности из Вана, рассказывается о находке роскошного позолоченного трона, который был разломан местными жителями. Частями этого трона, вероятно, и были замечательные статуэтки, разошедшиеся по музеям Европы и Америки. Все эти предметы изготовлены способом так называемой отливки с утраченной моделью, при котором каждое изделие обладает индивидуальными особенностями, так как для изготовления второй такой же статуэтки требовалась новая модель.

Не всегда предметы отливали целиком: иногда — по частям, а затем уже монтировали; большинство — дорабатывали чеканом, подправляя орнамент; иногда чеканом наносили детали, отсутствовавшие на восковом оригинале. Подправки и чеканка орнамента имели значение



126. Бронзовая голова коня. Навершие дышла колесницы из Тейшебаини (Кармир-Блур). VIII в. дс н. э.

и для последующего покрытия статуэток листовым золотом. Способ золочения был крайне прост: фигурки обтягивали тонким золотым листком, края которого зачеканивались в специально просеченные бороздки. Благодаря высокой пластичности золото повторяло все детали орнамента и держалось достаточно крепко.

Предметы, украшавшие парадные троны, относились к придворному искусству, широко использовавшему ассирийские мотивы, в частности образы фантастических крылатых львов и быков *(илл. 122)*. Золото и многоцветные камни, украшавшие трон, создавали впечатление великолепия и роскоши, а экспрессивные фигурки фантастических существ, часто с оскаленными пастями, служили для того, чтобы вызвать суеверный страх у стоящих перед троном и вместе с тем защитить царя от злых сил.

Бронзовых урартских статуэток, не являющихся частью декора, известно немного. Из Вана в Британский музей поступила небольшая, высотой 19,7 сантиметра, фигурка бородатого бога в остроконечном шлеме с рогами — характерными атрибутами божества. Бог (возможно, это бог Халди) изображен стоящим, с вытянутыми вперед, но согнутыми в локтях руками. В Историческом музее Армении хранится статуэтка сидящей женщины в покрывале и длинном платье, расчеканенном тонким узором *(илл. 123)*. Вероятно, она изображала богиню Арубани, супругу бога Халди. Обращает на себя внимание высокое качество работы, особенно моделировка лица. Характерны крупные глаза, широкие, сходящиеся на переносице брови, тонкие губы с застывшей улыбкой, присущей греческим архаическим скульптурам. Высота статуэтки — 12 сантиметров. Эта фигурка богини находит близкую аналогию в изображении на золотом медальоне диаметром 6,5 сантиметра, найденном в Топрах-кале. Поза и одежда сидящей богини такие же, как у описанной выше статуэтки. Перед богиней изображена женщина. Медальон отличается лаконичностью композиции. Все его поле занимают две фигуры, под ними помещен простой орнамент.

При раскопках в Кармир-Блуре найдена довольно крупная урартская бронзовая статуэтка (высота 24 сантиметра), служившая навершием штандарта. Она изображает бога войны, бури и грома Тейшебу *(илл. 124)*. В правой, вытянутой вдоль туловища руке Тейшеба держит булаву, а в левой, согнутой и прижатой к груди, боевой топор. Статуэтка украшена чеканным орнаментом.

Фигурки фантастических существ и богов есть и среди изделий из слоновой кости, найденных на Топрах-кале в 1879—1880 годах. Лучшая среди них — статуэтка нагой богини *(илл. 125)*.

К высоким образцам урартской пластики относится голова коня (высота около 17 сантиметров), служившая, по-видимому, украшением дышла колесницы *(илл. 126)*. Она выполнена с большой выразительностью. Прекрасно переданы глаза и морда коня. Характерной особенностью являются плоские грани, особенно на лбу и боковых частях морды, наводящие на мысль, что модель, по которой отливался этот предмет, была вырезана из дерева. Интересна и техника изготовления: отдельно отливалась морда коня, отдельно — грива, уши и челка. Затем они были крепко спаяны.

Особую группу памятников урартского искусства составляют украшения больших бронзовых и медных котлов. Это изображения существ, имеющих человеческое туловище с распростертыми крыльями или бычью голову. Они снабжены петлями, в которые продевались кольца, предназначенные для переноски или подвески котлов. Фигурки отливали отдельно и приклепывали к котлу. В большинстве случаев до коллекционеров и музеев они доходили уже как отдельные статуэтки. В настоящее время известно много таких украшений, несомненно, урартского изготовления, в виде крылатых женских фигурок *(илл. 127, 128)*. Они изображают божество, связанное с солнцем, на что указывает диск, помещенный иногда на спине, между распростертыми крыльями. Это обстоятельство дает право предположить, что крылатая богиня, изображение которой помещалось на котлах культового назначения, могла быть супругой урартского бога солнца Шивини — богиней Тушпуеа.

Котлы, украшенные подобными фигурками, а также головами быков, встречаются далеко за пределами Урарту, вплоть до Греции и Италии. Считалось, что в Средиземноморье они попали через Сирию, минуя Малую Азию. Но теперь стали известны прекрасные образцы таких котлов, найденные во Фригии. Находки урартских котлов в кургане фригийского царя Гордия (середина VIII века до н. э.) указывают на то, что связи Урарту со странами, лежавшими на западе, не ограничивались северной Сирией, но распространялись и на Малую Азию. В настоящее время известно около пятидесяти фигурок в виде птиц с женским и редко с мужским торсом, укра-

шавших ручки котлов. Они найдены на территории Передней Азии и в Средиземноморье: на острове Родосе, в Афинах, Беотии, Дельфах, Олимпии, а также в этрусских гробницах.

Все эти фигурки, разумеется, нельзя считать происходящими из Урарту. Среди них, несомненно, имеются подражания урартским образцам. Для последних характерны сильно изогнутый нос, тонкий у переносицы и расширяющийся книзу, мясистые губы, выпуклые брови, широкие веки, гладкая прическа с вертикально спадающими сзади локонами, крупные крылья с детальной гравировкой. У среднеземноморской группы статуэток, «коринфо-аргивской», связываемой с архаической греческой скульптурой VI века до н. э., отличительные признаки совершенно иные: прямой выступающий нос, тонкие губы, брови, отмеченные одним штрихом, узкие веки, уступчатая прическа, небольшие крылья без гравировки. Таким образом, эти две группы имеют совершенно разные стилистические особенности, и нет никакого сомнения в их различном происхождении.

К урартскому придворному искусству относятся украшенные изображениями бронзовые щиты, шлемы и колчаны с надписями урартских царей. Наибольшую известность получили крупные, диаметром от 0,7 до 1 метра, щиты с изображениями львов и быков, найденные в Топрах-кале и Кармир-Блуре *(илл. 129)*. Средняя часть щита представляет собой конический выступ на низком барабане, богато украшенный изображениями животных. Они расположены в трех концентрических поясах, разделенных орнаментальными фризами *(илл. 130, 131)*. На щите обычно помещалась однострочная или двухстрочная клинообразная надпись.

Изображения животных размещены в четырех секторах, по кругу, так, что ни одна из фигур (а их бывает от 24 до 56) не смотрится в перевернутом виде. Техника изготовления щитов была простой — фигурки животных наносились на поверхность штампом. Затем их расчеканивали разными инструментами, среди которых были трубочки, наносившие мельчайшие кружки́.

Система украшения щитов была устойчивой. Во всяком случае, за период свыше 150 лет способ их украшения в основном не изменился. Даже орнаментальный узор, покрывавший изображения животных, выполнялся по одной схеме.

Не менее художественны, чем щиты, урартские бронзовые шлемы, известные по раскопкам Кармир-Блура. Все они имели форму остроконечного шишака, обычную для ассирийских шлемов. Большинство было украшено спереди выпуклым символическим знаком: вертикальной полосой, идущей от лба к затылку, и зигзагообразной фигурой под ней. Возможно, этот знак был символом бога Тейшебы. Ряд шлемов имеет надписи Аргишти I и Сардури II *(илл. 132)*. Шлемы украшены изображениями одиннадцати священных деревьев со стоящими по их сторонам богами; некоторые из богов имеют крылья. Деревья были обрамлены — по четыре с каждой стороны — выпуклыми изображениями змей с львиными головами, считавшимися магической защитой от злых сил. Затылочные и височные части шлемов украшены двумя рядами изображений урартских боевых колесниц и всадников (*илл. 134*). Воины имеют круглые щиты и шлемы, наподобие тех, на которых они изображены. Всего на шлеме десять всадников и восемь колесниц. Последние по типу очень близки к ассирийским колесницам VIII ве-



127. Бронзовая крылатая женская фигурка. Украшение ручки котла из гробницы у поста Алишар. VII в. до н. э.

ка до н. э. У них такой же облегченный кузов, легкое дышло и колеса в восемь спиц.

Изображениями боевых колесниц и всадников украшались также бронзовые колчаны. Часть колчана, соприкасавшаяся с туловищем воина, была кожаной.

Несмотря на отчетливо выраженную связь изображений, которыми украшены бронзовые щиты, шлемы и колчаны, с ассирийским искусством, собственно урартские черты выступают весьма определенно.

Выполненные довольно грубо изображения приземистых людей с характерным профилем очень типичны для урартского искусства. С несравненно большим мастерством переданы животные. Видно, что эти стилизованные изображения прошли длинный путь развития. Туловища животных как будто покрыты богато украшенными попонами или коврами. Мелкая гравировка передает орнамент из прямых, косых и волнистых линий, завитков и кружков. Животные изображены в состоянии покоя, однако их пасти яростно оскалены.

Урартское искусство декоративно. Значительное место в нем занимает орнамент. Часто используются растительные мотивы — пальметки, гирлянды бутонов, розетки, стилизованные деревья. Изображения животных и людей обычно подчинены декоративным задачам. Они размещены на горизонтальных или концентрических полосах и создают ряды одинаковых или чередующихся изображений, обращенных в разные стороны. Сюжет часто намечен только тематической связью элементов. На бронзовом поясе, происходящем из могильника около крепости Эребуни, в горизонтальных полосах чередуются изображения колесниц с воинами, стреляющими в бегущих львов и быков. Тут налицо чисто декоративное решение сюжета.

На других поясах также встречаются отдельные изображения, взятые из сцен охоты, но композиция их распалась: колесницы, всадники, бегущие быки и львы не связаны друг с другом и даже разделены добавочными орнаментальными элементами. Отдельные элементы композиции превратились в чисто орнаментальные мотивы.

Урартские бронзовые пояса, служившие важной частью амуниции воинов, украшены обычно сложным штампованным и гравированным орнаментом. Среди этого орнамента помещены изображения людей, животных (иногда фантастических) и божеств. На поясах из Кармир-Блура изображены бог Халди, стоящий на льве, бог Тейшеба — на быке и бог Шивини, припавший на колено и поддерживающий крылатый диск солнца, а также грифоны и крылатые быки с человеческими головами.

Характерный урартский пояс был обнаружен в погребении у селения Закима в Карсской области *(илл. 135)*. Покрывающий пояс орнамент делит его поверхность на поля ромбической формы, в которые вписаны крылатые кони, львы, бык и стрелок из лука. На краях пояса — изображение священного дерева. Это стилизованное изображение растения с ветками, кончающимися круглыми или заостренными плодами, связывает памятники урартского искусства, с одной стороны, с древневосточным искусством, с другой — с определенной группой скифских памятников и с предметами из Иранского Курдистана, ставшими известными по находкам в селе Зивийе.

К числу скифских предметов, изготовленных под сильным влиянием искусства Ассирии и Урарту, относятся



128. Бронзовая головка. Фрагмент украшения ручки котла из Топрах-кале. VII в. до н. э.

золотые ножны коротких скифских мечей — акинаков. Ножны украшены изображениями в древневосточном стиле. Они найдены в кургане Мельгуновском, около Херсона и на Кубани, у станицы Келермесской. На ножнах изображены фантастические существа с туловищами быков и львов, с крыльями в виде рыб, с головами грифонов, львов и баранов, а на мельгуновских ножнах — с головами людей. Некоторые из них держат в руках натянутые луки.

Графическая отделка туловищ животных, особенно быков, очень близка к урартским образцам. В верхней части ножен и на сердцевине рукоятки келермесского акинака помещены стилизованные священные деревья, близкие к изображенным на урартских поясах, с двумя крылатыми божествами по сторонам. Стилизованное растение, по-видимому, было художнику непонятно, и по бокам схематической фигуры он поместил два реалистично изображенных дерева. Рукоятка меча покрыта золотым листом с орнаментом.

Сходство мотивов на ножнах скифских акинаков с урартскими изображениями очевидно. Но наличие некоторых искажений, непонятных художникам деталей (дерево, атрибуты божеств) вызывает предположение, что скифские мастера копировали урартские образцы. Почти все орнаментальные мотивы ножен находят соответствия в урартских памятниках.

Для изучения связей скифского искусства с древневосточным большой интерес представляет «Саккызский клад» — группа предметов из Зивийе, связанная, вероятно, с пребыванием скифов в районе озера Урмии, о чем рассказывают ассирийские письменные источники. В «Саккызском кладе» отчетливо выделяются три группы раз-



129. Фрагмент бронзового щита урартского царя Сардури II из Тейшебаини (Кармир-Блур). Середина VIII в. до н. э.

личных по стилю и по времени предметов: ассирийских, местных — манейских, и предметов, в которых сочетаются скифские и древневосточные элементы.

Обращает на себя внимание широкий золотой пояс, сплошь покрытый узором из ромбических ячеек, расположенных в шесть рядов. Такая система узора характерна для урартских поясов. В ячейках трех рядов помещены козлы с подогнутыми ногами, а в других рядах — олени, типичные для скифского искусства. Роскошный пояс из Зивийе можно рассматривать как связующее звено между скифским и переднеазиатским искусством.

Эти связи отразились и в других предметах «Саккызского клада» — на золотой пластинке с изображениями священных деревьев, нагрудниках (кирасах) и на серебряной обивке щита или блюда. На золотой пластинке около священных деревьев изображены крылатые и рогатые львы с хвостами скорпионов, а позади них — крылатые гении с птичьими головами. Фигуры сходны с изображениями на мельгуновских и келермесских ножнах. Тут, без сомнения, воспроизведена древневосточная композиция. Но смысл ее утрачен: крылатые гении, которым надлежало находиться непосредственно у дерева, оттеснены фантастическими животными.

Копирование образцов было обычным приемом древневосточных художников. Мастер не стремился отступать от выработанного трафарета, который брался за основу как для монументальных, так и для миниатюрных изображений.

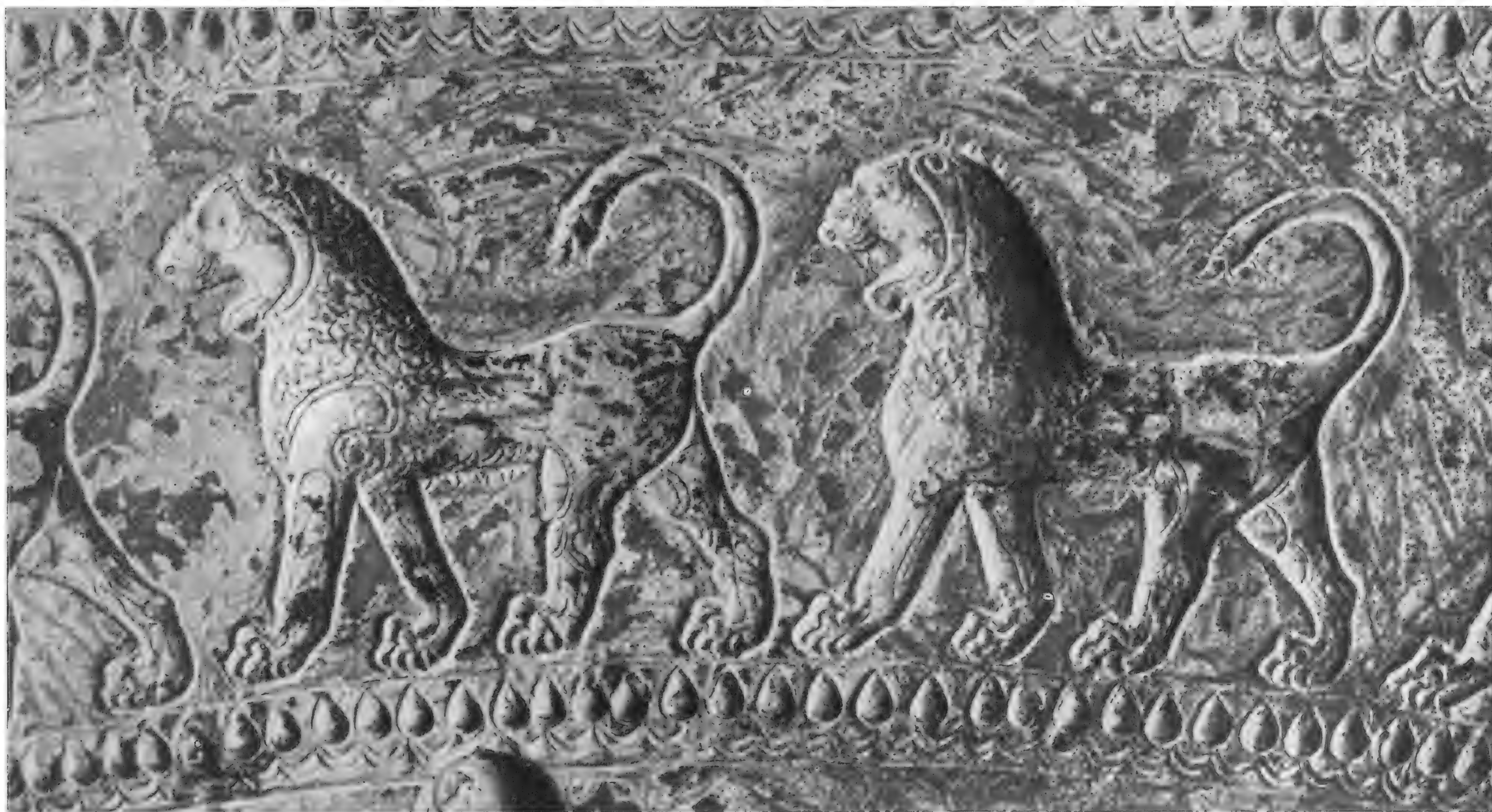
В VIII—VII веках до н. э. южные области Закавказья были включены в состав Урартского государства. Именно через Закавказье скифы общались со странами Передней Азии. Урартское влияние испытывало также искусство кавказских племен, имевшее свои многовековые традиции. В закавказских бронзовых поясах заметна зависимость композиции от урартских поясов. Это выражается, например, в повторении изображений в нескольких ярусах, так что одинаковые фигуры оказываются помещенными одна над другой.

В селении Тли в Южной Осетии в могильнике местного племени был найден урартский пояс с изображениями боевых колесниц, львов, быков и отдельных орнаментальных элементов. Композиция охоты на нем уже распалась, но отдельные изображения, связанные с охотой, фигурируют как детали орнамента. В декоративных целях использована однострочная клинообразная надпись. Чередование полос фризообразных композиций, орнаментация, графическая отделка изображений животных и даже отдельные мотивы, например, боевая колесница древневосточного типа, перешли на закавказские пояса. Несмотря на отличия в стиле и способах выполнения, закавказские бронзовые пояса, найденные в большом количестве, отчетливо отражают урартское влияние. Последнее сказывается и в вооружении закавказских племен, начавших широко применять железное оружие урартского типа.

В закавказских могильниках урартские предметы встречаются часто. Обычно это бронзовые украшения, пояса и каменные печати, употреблявшиеся в качестве амулетов. В Урарту широкое распространение имели подвесные печати с изображениями, вырезанными на нижней, а иногда и на боковой плоскости. Часто их находят в составе богатых ожерелий, иногда — вместе с серебряными медальонами. Изготовлялись они и из твердых минералов (вплоть до горного хрусталя), и из керамической массы.

Среди разнообразных форм печатей отчетливо выделяются пять основных типов: конический со сквозным отверстием в верхней части и изображением только на нижней плоскости; гиревидный с вогнутой боковой стенкой и ушком для подвешивания, тоже с изображениями только на нижней плоскости; столбчатый цилиндрический (иногда слабоконический) с ушком для подвешивания и изображениями на нижней и часто на боковой плоскостях; столбчатый четырехгранный с ушком для подвешивания и с изображением на всех гранях; дисковидный с изображениями на обеих сторонах.

Интересны композиции на столбчатых цилиндрических и четырехгранных печатях, особенно на их боковых плоскостях. Тут встречаются сцены поклонения священному дереву, ритуальные церемонии, шествия царя, колесницы, воины, божества, охота на животных. Изображения богов, например, Халди, Тейшебы и Шивини, соответ-



130, 131. Фрагменты изображений на бронзовом щите урартского царя Сардури II из Тейшебаини (Кармир-Блур). Середина VIII в. до н. э.



132. Бронзовый шлем урартского царя Сардури II из Тейшебаини (Кармир-Блур). Середина VIII в. до н. э.

ствуют выработанной схеме, встречающейся на бронзовых поясах и на крупных каменных рельефах.

Наиболее характерные образцы урартской керамики — красные сосуды с лощеной до блеска поверхностью. В одной из кладовых цитадели Тейшебаини было обнаружено свыше тысячи красных лощеных кувшинов для вина. Все они схожи по форме, имеют яйцевидное тулово, одинаковый красивый изгиб ручки. В другой кладовой оказались кувшины иной формы, с более округлыми туловом и ручкой. Нет сомнения в том, что эти сосуды вышли из рук другого мастера, а может быть, и из иной мастерской. Но в обоих случаях изделия отличаются совершенством, законченностью формы.

В фермах урартской керамики чувствуется влияние металлических сосудов. Оно проявляется в рельефном пояске, отделяющем горло от тулова, в формовке дна. Давно отмечалось, что некоторые бронзовые урартские сосуды полностью совпадают с глиняными. Последние раскопки на Алтын-тепе дали крупные округлые бронзовые сосуды с приклепанным венчиком, формы которых копировала урартская керамика.

Ту же картину можно наблюдать и на примере чаш. В одной кладовой Тейшебаини было обнаружено 97 бронзовых чаш. На дне их вычеканены надписи урартских царей VIII века до н. э. 96 чаш имеют аналогии в глиняных чашах, и лишь одна обладает формой, свойственной исключительно металлической посуде; она украшена четырнадцатью ложчатыми выступами, выдавленными изнутри, и напоминает распространенные на Древнем Востоке бронзовые чаши-фиалы. Кармир-Блур дал много различных образцов бронзовых фиалов.

Урарты знали и расписную керамику. Известен сосуд с красным лощеным горлом и ручкой, с туловом, покрытым белым ангобом. Поверхность его украшена бурой росписью из геометрических фигур (круги; шахматный, заштрихованный и лучевой орнамент), размещенных в трех горизонтальных полосах. По характеру росписи с ним сближается другой замечательный расписной сосуд из Кармир-Блура — кубок в виде сапога, точно передающий форму урартской обуви, вплоть до шнуровки (*илл. 133*). Сосуд тоже покрыт бурой росписью по светлому фону. Орнаментальная полоса в верхней его части заполнена шахматным узором и кружками.

К образцам высокохудожественной урартской керамики относится и черный лощеный сосуд высотой 50 сантиметров, с расписными орнаментальными поясками под высоким венчиком и на его верхней части. Нижний орнаментальный пояс дополнен тремя скульптурными головами быков, напоминающими те, что украшали бронзовые котлы. Налепные фигурки в урартской керамике нередки. В Топрах-кале были найдены обломки крупных



133. Черный лощеный сосуд в виде сапога с узором из вдавленных линий и с росписью из Тейшебаини (Кармир-Блур). Глина. VIII—VII вв. до н. э.



134. Боевая колесница. Фрагмент изображения на бронзовом шлеме урартского царя Аргишти I из Тейшебаини (Кармир-Блур). Вторая четверть VIII в. до н. э.



135. Бронзовый пояс из селения Заким. VIII—VII вв. до н. э.

красных сосудов, украшенных скульптурными группами, изображающими борьбу животных.

Урартская керамика имеет много общих черт с закавказской, где тоже встречаются сосуды в виде высокого сапога, головы быков и фигурки животных, налепленные на тулово сосудов.

ИСКУССТВО СКИФСКИХ ПЛЕМЕН СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

В конце VII и в VI веке до н. э. произошли существенные изменения в культуре племен, заселявших современную территорию южной России и Северное Причерноморье. Повсеместно здесь появились новые виды оружия и конской сбруи, украшенные изображениями животных и выполненные в оригинальной манере. Это оружие и сбрую принято называть скифскими, так как появление их совпадает с установлением в Северном Причерноморье господства скифских племен. Своеобразный характер прикладного искусства получил наименование скифского звериного стиля. К особенностям культуры племен Северного Причерноморья, создавших памятники звериного стиля, следует отнести широкое распространение греческих вещей, а также обычай захоронения в курганах с пышным и торжественным погребальным обрядом, в котором ясно прослеживается стремление к героизации умершего. Общие черты в искусстве и культуре племен Северного Причерноморья просуществовали с небольшими изменениями до III века до н. э. Однако происхождение и хозяйственный уклад этих племен были различны.

Степи между Доном и Дунаем, включая Крым, были заняты в эту эпоху скифскими племенами, принадлежавшими к североиранской языковой группе и объединенными в военный союз.

В степной Скифии жили кочевники, а орошаемые земли по берегам Днепра и Южного Буга были населены оседлыми скифами, занимавшимися земледелием. Во главе скифского союза стояло воинственное племя кочевников-скотоводов или, быть может, даже группа племен, называемых «царскими» скифами. Скифский военный союз племен играл первенствующую роль в политической жизни Северного Причерноморья. Скифы совершали военные походы на Ближний Восток, серьезно повлиявшие на судьбу великих восточных цивилизаций. В 516 году до н. э. скифы смогли отразить нападение на их земли Дария, монарха мощной Персидской державы, подчинившей в VI веке до н. э. многие народы и государства на Востоке и в Малой Азии. В IV веке до н. э. скифский союз племен сменился новой формой государственного объединения.

В лесостепи на территории современной Украины и Воронежской области жили оседлые земледельческие племена, объединенные в несколько военных союзов. Пока еще неясно, на каких языках говорили эти племена, но возможно, что среди них была и группа славянских племен. Военным объединениям лесостепных племен приходилось вести упорную и трудную борьбу против скифов. Постоянные столкновения заканчивались заключением договоров, скрепляемых дипломатическими браками. Выделившейся в этот период военно-аристократической верхушке лесостепных племен выгодны были мирные отношения со скифами, служившими посредниками в их торговле с греческими городами Северного Причерноморья.

Территория Прикубанья была заселена оседлыми земледельческими племенами, которые условно называют синдо-меотскими. Возможно, что верхушка этих племен, владевшая громадными стадами и табунами, вела полукочевой образ жизни. Племена эти в VI и V веках до н. э. имели частые столкновения со скифами, переправлявшимися в зимнее время через замерзающий Керченский пролив — Боспор Киммерийский.

С конца V и начала IV века до н. э. синдо-меотские племена вынуждены были вести трудную борьбу против агрессивной политики Боспорского царства. В результате некоторые из них были подчинены или попали под его влияние. С этого времени общение синдо-меотских племен со скифскими перестало быть постоянным, что сразу отразилось на культуре тех и других. Именно тогда наметились значительные отличия между художественными изделиями, созданными в прикубанских и нижнеднепровских мастерских. На протяжении VI—III веков до н. э. прослеживаются тесные связи военного, торгового и политического характера между синдо-меотскими племенами и населением лесостепи.

С одной стороны, частые военные столкновения, с другой — тесные политические и торговые связи, а также приблизительно одинаковый уровень общественного развития племен Северного Причерноморья способствовали формированию общности в культуре и искусстве. Особенно велика в этом процессе была роль скифского союза племен.

Выше отмечалось, что каждое из отдельных племенных объединений имело свои особенности в культуре. Но все же значительная общность черт позволяет дать единую характеристику скифского искусства всех областей Северного Причерноморья.

Строительство и архитектура периода господства скифов пока еще известны мало. Но несомненно, что и жилые, и культовые сооружения того времени имели своеобразное оформление. Подтверждением служат найденные при раскопках у села Жаботина Черкасской области обломки глиняной обмазки стен, раскрашенных в желтовато-белый и красный цвета. К сожалению, такие находки малочисленны и фрагментарны.

Возникновение памятников монументального искусства у народов Северного Причерноморья было тесно связано с их религиозными представлениями и культовыми обрядами. К такого рода памятникам прежде всего следует отнести курганные насыпи. Из них особенно интересны так называемые царские курганы, возведенные скифами в степях нижнего Приднепровья в конце V—III веке до н. э. Некоторые из этих курганов, например Солоха и Чертомлык, получили широкую известность благодаря найденным при их раскопках высокохудожественным ювелирным изделиям. Громадные земляные насыпи скифских курганов, достигающие 18—20 метров высоты, часто были укреплены камнем или обмазаны глиной и увенчаны каменными изваяниями воинов. Александропольский, или Луговой курган был окружен земляным валом. Монументальностью и величием

скифские курганы должны были производить, да и сейчас еще производят, огромное впечатление.

Столь же мощны были погребальные сооружения, устроенные на большой глубине под насыпями. Например, сооружение внутри кургана Солохи состояло из большой могильной ямы, коридора длиной 10 метров 65 сантиметров и пещеры-катакомбы с несколькими отделениями. В катакомбе был захоронен воин вместе со слугами и телохранителями. В северной стене находился тайник, где хранились ценные предметы. Среди них были найдены богато украшенный горит — футляр для лука и стрел и золотой фиал.

По своему значению скифские курганы, возведенные над погребениями героизированных и обожествленных знатных воинов, происходивших, по-видимому, из царского рода, могут быть в какой-то мере сопоставлены с египетскими пирамидами.

К культовым памятникам должны быть отнесены колоссальные постаменты из хвороста, которые устраивали скифы в честь бога Ареса. О них рассказывает Геродот: «...в каждой области по околоткам построены у них следующие святилища Ареса: связки хвороста накладываются одна на другую на пространстве трех стадий в длину и ширину, а в вышину несколько меньше; наверху устраивается четырехугольная площадка; три стороны кургана делаются отвесными, а с одной есть доступ... На каждом таком кургане водружен старинный железный меч, и он-то служит кумиром Ареса»[9]. Кровавые жертвы—пленные воины и животные — приносились мечу-кумиру у этих алтарей. Ни один из алтарей не сохранился, но до наших дней дошли культовые сооружения иного рода, устроенные на глиняных площадках. Один из таких алтарей был открыт Е. Ф. Покровской у села Жаботина.

К памятникам скифского монументального искусства принадлежат и высеченные в камне статуи воинов, которые принято называть «каменными бабами». Их делали, как правило, из гранитных или известняковых глыб. Изваяния обыкновенно имеют форму плиты с полукруглым выступом наверху, передающим очертания головы. Типичным памятником такого рода может считаться каменная баба, найденная А. А. Миллером в кургане у станицы Елизаветинской на Дону *(илл. 136)*. На полукруглом выступе отмечены глаза, нос и уши. Руки переданы неглубокими бороздками. Правая полусогнутая рука держит у груди ритон, левая лежит на животе; на руках прорисованы пальцы. Воины обычно изображались вооруженными. На донской стеле, например, на фронтальной плоскости невысоким рельефом изображен меч, на боковой — горит. Детали вооружения и размещение его передавались с исключительной точностью.

В основе этих изваяний лежат традиции, восходящие в Северном Причерноморье к эпохе бронзы. Но нельзя не отметить ряд новых элементов, внесенных отдельными мастерами. В скифских статуях увеличен округлый выступ, изображающий голову, благодаря чему пропорции их стали более правильными. Большое внимание обращено на передачу черт лица — мастеру иногда удавалось придать ему определенное выражение. В некоторых случаях можно говорить об их вероятной портретности (статуи воинов из сел Терновка Херсонской области и Ольховчик Донецкой области).

Замечательный памятник скульптуры скифского времени — стела с объемным изображением воина, обнаруженная близ Краснодара. Мастер, создавший эту стелу, наметил правильные контуры человеческого торса. Традиционное положение рук и обычные аксессуары свидетельствуют о том, что основой для статуи послужил образец, неоднократно воспроизводившийся, но получивший совершенно новую интерпретацию.

Кого изображали эти каменные статуи? В литературе нет на этот счет единого мнения. Часто такие статуи ставили на курганах знатных воинов. Поэтому наиболее вероятным нам кажется предположение, что в каменных бабах воплощался героизированный образ умершего или его предка-родоначальника.

В скифском искусстве особенно высокого развития достигли декоративные его формы, связанные с украшением бытовых предметов. В прикладном искусстве скифов Северного Причерноморья существовали два направления. Одно из них было связано с развитием геометрических форм орнамента, другое — с широким распространением изображений зверей и звериных мотивов.

Геометрическим орнаментом из заштрихованных ромбов, треугольников, трапеций или из различных комбинаций этих фигур украшали керамику, известную, главным образом, по находкам на лесостепной территории современной Украины *(илл. 137)*. Орнамент нарезали обычно поясками на черную, лощенную до блеска поверхность так называемых чарок и сосудов с округлым туловом *(илл. 138)*. Часто рисунок затирали белой краской или «пастой», и он эффектно выделялся на блестящем фоне. В отдельных случаях геометрический орнамент можно встретить на бронзовых и костяных предметах, связанных со снаряжением коня. Примерами могут служить украшенные резными треугольниками фрагменты псалий (предназначенных для удержания удил во рту лошади и для соединения их с нащечным ремнем) из курганов у Жаботина.

Орнаментом из одной или двух ломаных линий или из двух пересекающихся ломаных линий часто украшали бронзовые котлы. Распространен был также орнаментальный мотив, представляющий собой сочетание трех кружков, вписанных в треугольник. Известно большое количество золотых треугольных бляшек для украшения одежды с вписанными в них тремя кружочками. По-видимому, большой популярностью пользовался у скифов и орнамент из завитков и спиралей, напоминающих латинскую букву «S». Такие спиральные завитки были прорисованы на глиняной площадке жертвенника в жаботинском святилище.

К сожалению, представления об орнаменте скифского времени очень бедны, так как до нас не дошли предметы из дерева, кожи, ткани и войлока, на которых он мог быть особенно богатым. Геометрический орнамент сохранил традиции предшествовавшего периода. Концентрические круги и спирали в изобилии покрывали в IX — начале VII века до н. э. браслеты и различные украшения из бронзы и кости, найденные на территории, впоследствии подвергнувшейся влиянию скифской культуры.

Распространение скифского звериного стиля не ограничивалось Северным Причерноморьем. Памятники его встречаются на огромной территории от придунайских областей до Китая. Очагами возникновения и распространения звериного стиля были Северное Причерноморье, степи Поволжья и Приуралья, Средняя Азия, Казахстан, Минусинская котловина, Алтай, Тува.

Для звериного стиля характерно изображение на предметах прикладного искусства животных и птиц —



136. Изваяние воина из кургана у станицы Елизаветинской. Известняк. VI—V вв. до н. э.

как целых фигур, так и отдельных их частей: голов, ног, лап, когтей, рогов, глаз и т. д. *(илл. 139, 140)*. В скифском искусстве встречаются и сложные композиции, включающие фигуры животных в геральдических позах и сцены борьбы зверей. Кроме образов реальных животных, художниками звериного стиля был создан ряд образов фантастических.

В лучших произведениях скифского искусства острый реалистичный рисунок, передающий облик того или иного животного, нередко сочетается с условными изобразительными приемами, ведущими в ряде случаев к своеобразной стилизации. Однако эта условность не лишает изображения животных выразительности и жизненности.

В скифском искусстве различных областей изображения животных созданы как бы по одной схеме: в одной и той же позе, в одинаковой или очень близкой манере стилизации. Типичны были, например, олень с поджатыми ногами или свернувшийся в клубок хищник.

Изображения животных композиционно умело связывались с формой предметов, которые они украшали. Например, навершия рукоятей мечей трактовались в виде пары когтей или пары грифоньих голов, ручки зеркал — в виде различных зверей или их голов. Концам псалий придавали форму копыт, голов животных или грифонов. В некоторых случаях к форме псалии целиком приспособлено изображение какого-либо животного *(илл. 143)*. Так же оформлялись церемониальные или ритуальные топорики, молоточки и т. п.

В скифском зверином стиле можно выделить местные варианты. Они обнаруживаются в подборе различных видов воспроизводимых животных. Так, в скифском искусстве Сибири часто встречается изображение кабана, мало распространенное в Северном Причерноморье. Типичны для Сибири и небольшие скульптуры стоящего горного козла, редкие в Северном Причерноморье. Для Северного Причерноморья и Минусинской котловины характерны бляшки в виде оленя с поджатыми ногами. На Алтае такая схема отсутствует, зато здесь много фигурок, изображающих бегущего оленя с поджатыми передними и вытянутыми задними ногами.

Местные особенности можно проследить и в различии изобразительных приемов. Для Алтая характерным можно считать подчеркивание частей туловища животного точками и полуподковами. В Северном Причерноморье на те места тела животного, которые мастер хотел выделить, он наносил изображения других животных или их частей *(илл. 141)*.

Проблема происхождения звериного стиля в искусстве решается учеными по-разному.

Б. В. Фармаковский и некоторые другие ученые высказали предположение о греческом, именно — ионийском происхождении скифского звериного стиля. Однако все они говорят о первоначальном существовании восточных мотивов, которые легли в основу творчества ионийских греков. Другие исследователи считают, что звериный стиль возник у иранских племен, живших в районах Центральной Азии. Сложился же он под влиянием искусства Передней Азии, уходящего своими корнями еще в шумерское время. Начало этому направлению в науке о скифском искусстве было положено М. И. Ростовцевым. Его мнение разделяли многие ученые, которые пошли дальше и попытались более точно и по более конкретному материалу определить родину скифского звериного стиля. Некоторые из них, и в какой-то мере — С. И. Руденко, полагали, что районы предгорий Тянь-Шаня и Памира были основными областями, где сформировался этот стиль, откуда он по мере расселения скифо-сакских племен распространился на запад, восток и север. Некоторые пытались найти корни звериного стиля в искусстве неолита и эпохи бронзы на Урале и в Сибири.

В последнее время в связи с находкой вещей у селения Зивийе близ Саккыза (Курдистан) вопрос о происхождении скифского искусства особенно сильно стал интересовать исследователей. Дело в том, что в изображениях, украшающих предметы из Зивийе, наряду с элементами, характерными для ассирийского искусства, присутствуют черты, свойственные скифским памятникам Северного Причерноморья. Большинство исследователей относят комплекс предметов из Зивийе к VII, а некоторые —

к IX—VIII векам до н. э. Б. Б. Пиотровский датирует его VII—VI веками до н. э.

Предметы эти найдены на территории древней страны маннеев. Известно, при царе Ассирии Асархаддоне в 70-х годах VII века до н. э. маннеи в союзе со скифами, пришедшими сюда из Северного Причерноморья, выступили против Ассирии. Исследователи считают вещи из Зивийе произведениями маннейского искусства, которое было близко к искусству мидян и урартов, испытавшему влияние Ассирии. Близость изображений из Зивийе к скифским памятникам Северного Причерноморья позволяет искать истоки скифского художественного стиля в искусстве маннеев.

Сопоставляя находки из Зивийе со скифскими памятниками, М. И. Артамонов пришел к выводу, что процесс сложения и распространения скифского звериного стиля протекал при тесных связях скифов с маннеями и мидянами. Искусство, которое скифы принесли с собой в Северное Причерноморье, мало отличалось от искусства других народов, обитавших на периферии Ассирии и находившихся под ее влиянием. Однако оно имело все же некоторые особенности содержания и стиля и, по-видимому, в свою очередь послужило источником не только для причерноморских скифов, но и для связанных с Ираном среднеазиатских саков и даже для ахеменидской Персии. Это искусство было общим для всего Северного Ирана и через скифов и саков распространилось по всей степной Евразии, видоизменяясь в соответствии с местной обстановкой.

Среди произведений искусства Северного Причерноморья и Прикубанья есть памятники, близкие к скифскому искусству и одновременно значительно отличающиеся от него. Наиболее ранние из них оказываются связанными с традициями ассиро-вавилонского и урартского искусства, а также греческого искусства ионийско-малоазийского направления. Несколько позднее в Северном Причерноморье появляются образцы иранского художественного творчества.

О связях с древневосточными традициями свидетельствует золотая чаша из Келермесского кургана *(илл. 142)*, украшенная тремя поясами чеканных изображений животных и птиц. Верхний пояс заполняют бегущие дрофы с раскрытыми крыльями. Во втором и третьем — лежащие козы, козлы и олени. Кроме того, здесь показаны еще кабан, волк, преследующий козу, и лев, терзающий козла. В центре чаши помещена большая многолепестковая розетка. В позах лежащих козлов и оленей, в манере изображения оленьих рогов прослеживаются черты, отличающие чашу от классических произведений скифского звериного стиля. Монументальность, подробная анатомическая разработка деталей, показывающая четко выделяющиеся мускулы и даже ребра, как бы просвечивающие и выступающие из-под кожи, сближают чашу с произведениями искусства классического Востока, в частности с изображениями животных на рельефах дворца Ассурбанипала в Ниневии. Именно с традициями ассиро-вавилонского искусства следует связывать чеканные рельефы на этой чаше, датируемой началом VI века до н. э.

К произведениям, найденным на территории Северного Причерноморья и Прикубанья, но выполненным в традициях одновременно древневосточного и скифского искусства, следует отнести мечи и ножны к ним из так называемого «Мельгуновского клада» и Келермесского кургана *(илл. 144, 145)*.

Рукоять меча из «Мельгуновского клада» покрыта изображениями стилизованных священных деревьев. Навершие меча украшено чередующимися цветами и бутонами лотоса, характерными для египетских и ассирийских памятников искусства. На перекрестье рукояти — по сторонам священного «древа жизни» — козлы с повернутыми назад головами. Над каждым из них многолепестковая розетка, вероятнее всего, в роли солярного знака.

Золотые пластины ножен меча покрыты изображениями шествующих друг за другом и стреляющих из луков фантастических чудовищ с туловищами быков и львов, с львиными, орлиными, бараньими и человеческими головами. У чудовищ крылья в виде рыб. На скругленном наконечнике ножен изображена пара львов, на месте перекрестья — два крылатых гения у священного дерева. Над ними, как и над козлами на рукояти меча,— многолепестковые розетки.





137, 138. Черные лощеные черпаки с резным орнаментом, заполненным белой пастой, со Среднего Поднепровья. Глина. VI—V вв. до н.э.



139. Бляхи в виде лап хищника из Острой Могилы. Бронза. Конец V в. до н. э.



140. Бляхи в виде голов хищной птицы из так называемой «Витовой Могилы». Золото. VI—V вв. до н. э.



141. Изображения хищников на бляхах колчана из так называемой «Витовой Могилы». Золото. VI—V вв. до н. э.

Изображения чудовищ и крылатых гениев, помещенных на ножнах и рукояти меча, несомненно, связаны с кругом древневосточных мифологических представлений. Нельзя не видеть близости к древневосточному культу и в религиозных сценах со священными деревьями. Характер рисунка этих деревьев связывается с аналогичными изображениями на фрагментах бронзовых поясов, найденных при раскопках Тейшебаини и у сел Ани-Пемза и Заким в Закавказье.

Совершенно иное по стилю — изображение на боковой, выступающей лопасти мельгуновских ножен, служившей для подвешивания их к поясу. Чеканное изображение оленя исполнено в классическом скифском зверином стиле. Силуэт лаконичен и выразителен, он полон динамики и экспрессии.

Интересна секира, происходящая из Келермесского кургана *(илл. 146—148)*, также украшенная изображениями, связанными одновременно со скифскими и ассиро-урартскими традициями. Обушок ее завершается фигурами двух лежащих козлов с повернутыми назад головами. Под ними — типичная для древневосточного искусства геральдическая композиция из двух козлов, стоящих у священного дерева. Здесь же представлено множество фигур животных и зверей — львов, антилоп, быков, оленей, коз, кабанов, лошадей, медведей и зайцев. Копытные изображены или лежащими со сложенными одна на другую ногами, или стоящими; хищники показаны лежащими на вытянутых вперед лапах. Позы животных, трактовка рогов оленей имеют прямые аналогии в памятниках скифского искусства. Но дробная разделка тел некоторых животных и подчеркнутое выделение лопаток двойной линией в виде овала и полукруга, а также резкое отграничение ног от лопатки и бедра связывают изображения на секире из Келермесского кургана с произведениями ассирийского искусства.

Изображения на секире свидетельствуют о слиянии ассирийских традиций с художественной манерой, характерной для искусства скифов. Это слияние можно видеть и в трактовке изображений на изделиях из клада, найденного у селения Зивийе, которые и послужили, по-видимому, исходными образцами для формирования скифского звериного стиля областей Северного Причерноморья.

Греко-ионийские традиции, которые в свою очередь были осложнены влиянием искусства древневосточного, ясно прослеживаются в оформлении зеркала *(илл. 149)*, найденного в одном из Келермесских курганов. Поверхность его с тыльной стороны разделена лучами на восемь секторов, в которых размещены гравированные изображения животных и фантастических существ, а также композиции мифологического содержания. Здесь представлены: крылатая богиня «владычица зверей», держащая за передние лапы двух львов, сцена борьбы двух героев с грифоном, геральдически расположенные стоящие и сидящие сфинксы. Изображения некоторых животных, особенно пантеры или львицы под стоящими сфинксами, близки произведениям и скифского звериного стиля.

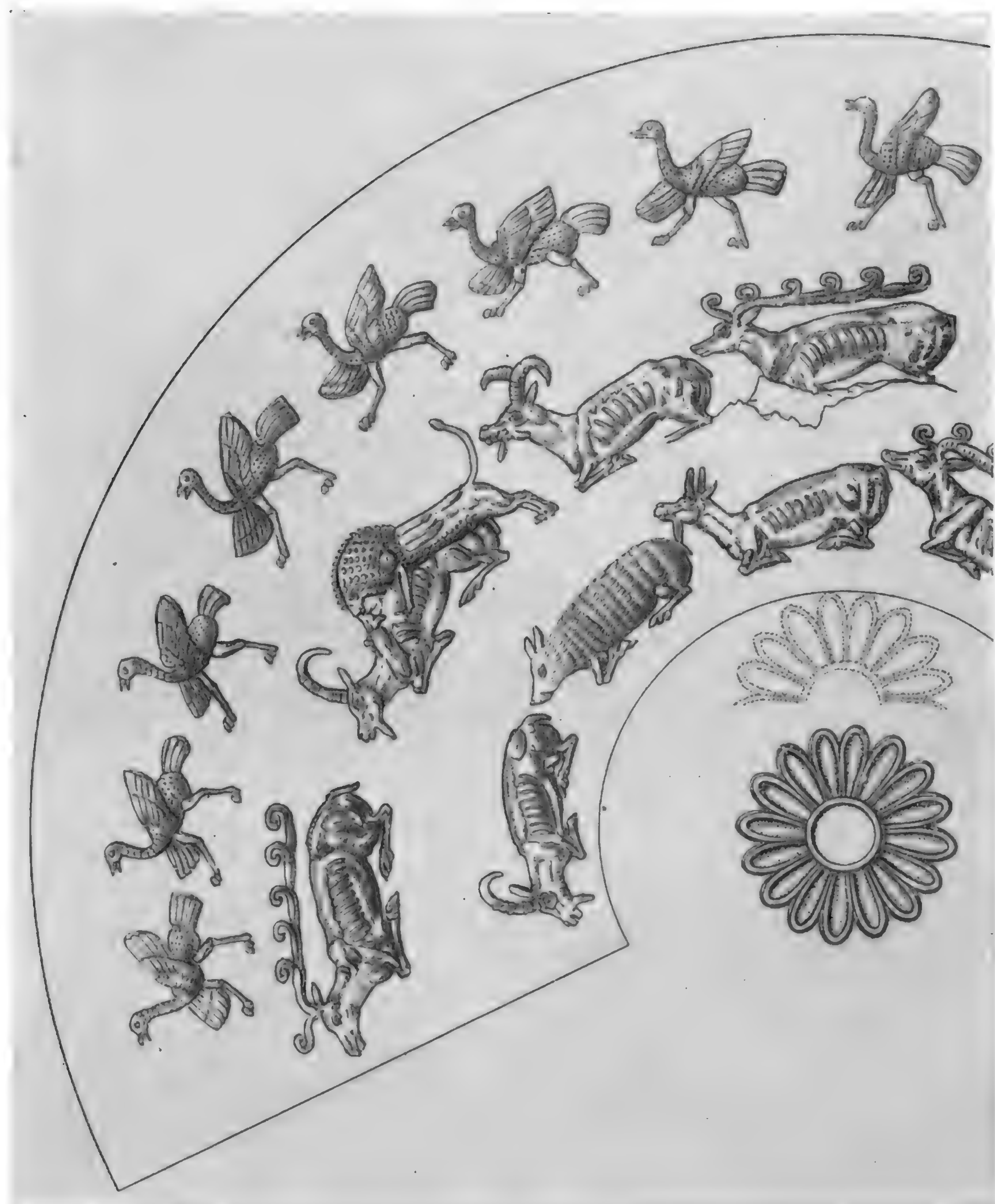
Примером более позднего проникновения восточных элементов в скифское искусство является меч, найденный в кургане Чертомлык конца IV века до н. э. *(илл. 150)*. Навершие меча оформлено в виде двух обращенных в разные стороны голов быков, переданных в традициях ахеменидского искусства. В этом же стиле исполнены сцены охоты и полоса растительного орнамента на рукоятки.

Изделия, выполненные в зверином стиле, большей частью украшают вещи, связанные с обиходом воина-всадника, одежду, конскую уздечку. Обычны изображения зверей на так называемых навершиях, назначение которых еще точно не выяснено. Одни исследователи считают, что они венчали собой углы погребального балдахина, другие полагают, что их прикрепляли к дышлам колесниц.

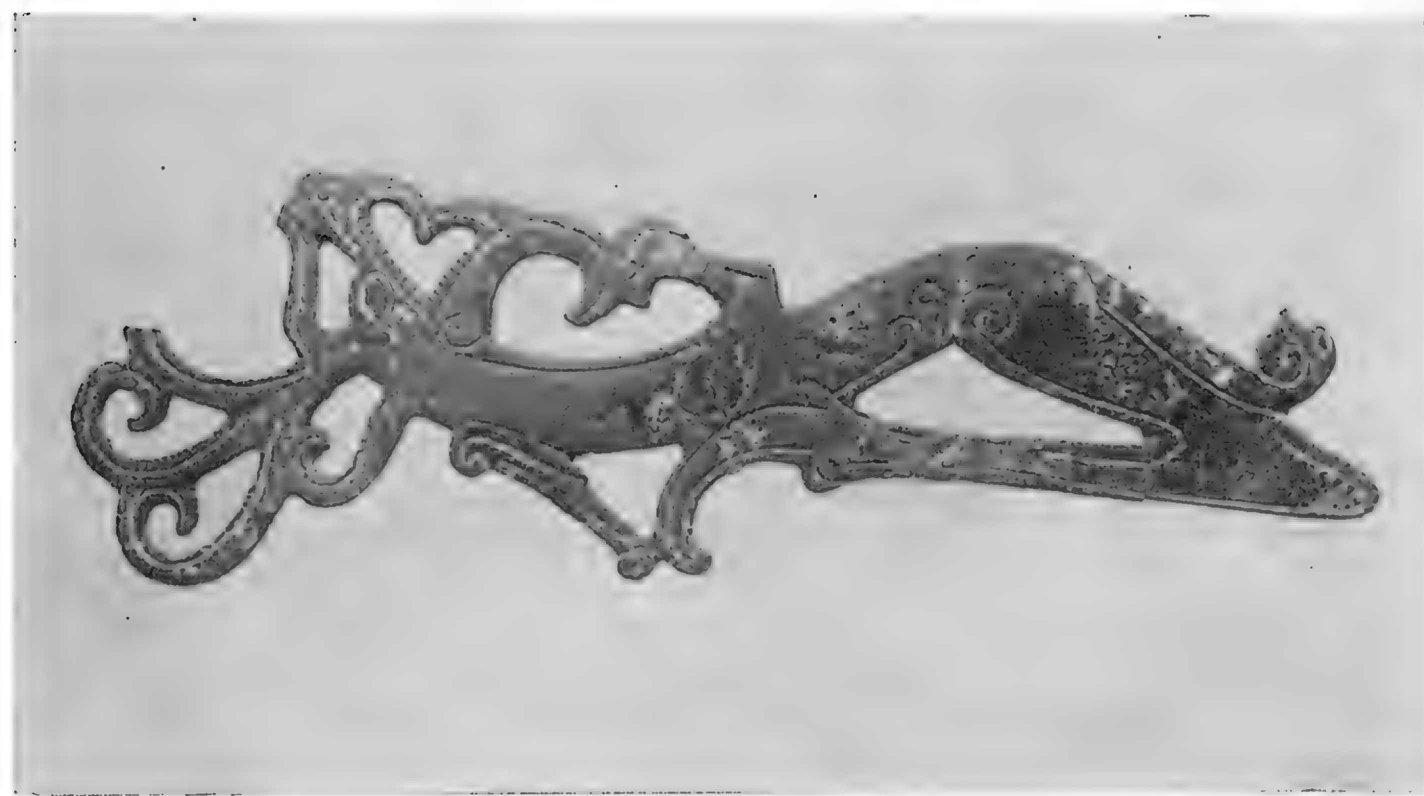
В Келермесских курганах найдены навершия, отлитые из бронзы в форме головы ушастого грифа с открытым ртом или в виде конской головы с торчащими ушами *(илл. 153)*. Подобные навершия найдены и в Большом Ульском кургане VI—V веков до н. э. на Кубани. Оттуда же происходят и бронзовые литые, полые внутри навершия конусообразной формы, увенчанные головой быка *(илл. 151)*.

Исключительный интерес представляют огромные бронзовые навершия в виде грифовой головы с человеческим глазом *(илл. 154)* из Большого Ульского кургана. Эффектны отлитые из бронзы двусторонние навершия V—IV веков до н. э., найденные близ Мелитополя *(илл. 152)*. Здесь изображены олени, припавшие на передние ноги. Головы гордо приподняты, длинные уши достигают середины спины. Своеобразно трактованы могучие рога, касающиеся крупа, и некоторые детали: изображение головы птицы с закрученным в виде спирали клювом (на лопатке), бородка в виде птичьего клюва.

Самые разнообразные украшения в зверином стиле можно встретить и на зеркалах.



142. Фрагмент изображения на чаше из Келермесского кургана. Штамповка на листовом золоте. Начало VI в. до н. э.



143. Псалия из кургана у станицы Елизаветинской. Бронза. V—IV вв. до н. э.

Среди скифских художественных изделий особенно много бронзовых и золотых. В ранний период широко были распространены изображения, вырезанные из кости. Реже встречаются украшения из серебра и совсем редко— из железа. Золотые, серебряные, бронзовые и железные изделия большей частью идентичны. Некоторые мотивы, вырезанные на костяных изделиях, не повторяются среди украшений из золота. Примером могут служить раннескифские костяные псалии с тремя отверстиями из кургана у хутора Аксютинцы *(илл. 156)*.

Большинство украшений плоских поверхностей скифских предметов (ножен, горитов и т. д.) барельефны. Выгравированные на различных предметах изображения животных известны в Приднепровье и в Прикубанье. В первую очередь следует упомянуть узкие роговые пластинки из курганов VI века до н. э. близ села Жаботин. На них мы видим стилизованных грифов и лосей *(илл. 155)*.

В случаях, когда художники приспосабливали мотивы звериного стиля к форме предмета или когда украшение было рассчитано на обозрение с разных сторон, изображения делались в круглой скульптуре. Как правило, однако, эти скульптуры были очень плоски, и поэтому их, может быть, правильнее называть двусторонним барельефом. Иногда в одном изображении барельеф сочетается с круглой скульптурой.

Излюбленными объектами изображения для художников Северного Причерноморья были олень и козел. Реже они изображали барана, коня, быка, кабана (обычно воспроизводились лишь их головы). Самым распространенным был мотив лежащего оленя со сложенными под животом ногами и вытянутой вперед головой.

Классическим образцом скифского изображения оленя считается чеканный из толстой золотой пластины олень из кургана VI века до н. э. у станицы Костромской на Кубани *(илл. 159)*. Олень этот, по-видимому, служил украшением щита. Он изображен с подогнутыми ногами, голова его вытянута вперед. Огромные, во всю длину тела, рога, лежащие на спине, представлены в виде непрерывного ряда завитков. В этом же стиле исполнены олени на золотых штампованных пластинках из ряда других курганов, датируемых VI—V веками до н. э. Особо следует отметить лежащего с подогнутыми ногами и приподнятой головой оленя на золотой штампованной пластинке из Ак-Мечети в Крыму, датируемой VI—V ве-



144. Золотая обкладка ножен меча из Литого кургана, так называемого «Мельгуновского клада». VII— начало VI вв. до н. э.

ками до н. э. Это изображение отличается оригинальной трактовкой рогов в виде трех орлиных головок с тремя завитками между ними.

Изображения лося в искусстве причерноморских скифов встречаются редко. Можно отметить литую бронзовую фигуру лося — украшение конской упряжки из кургана близ Журовки в Поднепровье, датируемое VI—V веками до н. э. На пьедестале в виде орлиной лапы лежит лось с головой, повернутой назад и касающейся спины *(илл. 158)*.

Изображения лосиных голов, напротив, встречаются довольно часто. Такие украшения конской сбруи найдены в сравнительно ранних — VI—V веков до н. э.— погребениях Поднепровья. Особенно много их в Семибратних курганах. Характерная особенность этих украшений — рога в виде пары грифовых голов с пальметкой между ними. Любопытны также довольно ранние бронзовые литые пряжки в виде пары лосиных голов из кургана близ Журовки. В одной реалистично переданы тяжелые лосиные морды, в другой они весьма схематичны.

Из хищников скифские мастера часто изображали барсов, пантер и львов, припавших к земле и готовых к прыжку или свернувшихся в клубок.

Первоклассное произведение скифского искусства — знаменитая золотая пантера или львица из Келермесского кургана, служившая, как предполагают, украшением щита. Изображение отштамповано из толстого золотого листа *(илл. 157)*. Вдоль хвоста пантеры изображены свернувшиеся в кольцо львята. Такими же фигурами заканчиваются лапы.

Нужно отметить также литое бронзовое украшение из кургана под Симферополем в виде свернувшегося кольцом ушастого зверя с лежащим на его плече козлом, датируемое VI веком до н. э. *(илл. 162)*.

В тясминской группе курганов VI—V веков до н. э. близ Журовки найдены два отлитых из бронзы хищника кошачьей породы. Один из них стоит на пьедестале в виде орлиной лапы *(илл. 163)*.

Известно также в скифском искусстве изображение медведя *(илл. 160)*.

Изображения птиц немногочисленны. Они найдены преимущественно в поздних курганах — Лепетихе (IV век до н. э.) и Александропольском (конец того же века) степной днепровской группы.



145. Золотая обкладка ножен меча из Келермесского кургана. Начало VI в. до н. э.

Прорезные бронзовые литые навершия из Лепетихи увенчаны сидящими птицами (вероятно, утками) довольно грубой работы. Более тонко сделано навершие в виде трезубца из Александропольского кургана *(илл. 161)*. На каждом из зубцов — орел с подвеской в виде колокольчика в клюве. На навершиях из Краснокутского кургана IV—III веков до н. э. степной днепровской группы изображены птицы с распростертыми крыльями.

Рыбы на скифских памятниках встречаются как исключение. Литье одной из бронзовых рыб из кургана IV века до н. э. Лепетиха степной днепровской группы *(илл. 167)* грубовато, но изображение вполне реалистично.

Не так много встречается в произведениях причерноморского скифского изобразительного искусства и фантастических животных.

В Семибратних курганах найдена рогатая орлиная головка с большими ушами. Крылатые львиные фигурки с раскрытой пастью обнаружены в Елизаветинских курганах *(илл. 168)*. Они представляют собой изящные бронзовые украшения конской сбруи с последующей после отливки гравировкой, что типично и для других бронзовых украшений из этих курганов.

В Краснокутском кургане были обнаружены интересные навершия с крылатыми орлиными грифонами *(илл. 165)* с гребнем на шее. Этот сюжет имеет много аналогий в искусстве азиатских скифов. Изображения на навершиях весьма своеобразны, но сложились, по-видимому, под влиянием греческого искусства, в частности — изображений тритонов. Крылатый зверь с мордой хищника, с зубчатым «рыбьим» гребнем на шее, с длинным львиным хвостом, завившимся в кольцо, схватил за горло четвероногое животное и впился зубами в его голову.

Условность изображения в сочетании с жизненной правдивостью придавала произведениям скифского искусства особую выразительность. Характерна условная трактовка мускулатуры животного путем членения тела на большие, резко разграниченные плоскости с подчеркиванием плеча и крупа. Излюбленным или, лучше сказать, обязательным было нарочитое увеличение отдельных частей или органов животного. Глаз, ухо, ноздри часто обозначались кружка́ми, пасть — полукругом.

Использование такого приема можно видеть на упоминавшемся уже изображении пантеры из Келермесского кургана. Глаз и ноздри зверя обозначены кружка́ми, пасть — полукругом, в котором видны два ряда зубов и язык. Уши, глаза и ноздри маленьких, свернувшихся в клубок хищников, изображенных на его лапах и хвосте, трактованы так же. Своеобразную декоративную стилизацию имеют и рога в виде S-образных завитков на изображении оленя из кургана у Костромской станицы, или в виде кружочков, расположенных в ряд, или в виде узоров, напоминающих пальметку.

Как отмечалось выше, на определенные части животного наносились изображения целых животных или пти-



146. Обкладка рукояти секиры из Келермесского кургана. Листовое золото, чеканка. Начало VI в. до н. э.





147, 148. Украшения древка секиры из Келермесского кургана. Листовое золото, чеканка. Начало VI в. до н. э.

чьей головы. Примерами могут служить бляшки в виде пригнувшейся пантеры из Келермесского кургана, бляшка со свернувшимся животным из кургана под Симферополем и олень из Акмечетского кургана в Крыму.

Распространенными мотивами были головы орла или грифона. Часто можно увидеть и головы хищников кошачьей породы, переданные в профиль, с оскаленной пастью. Литые бронзовые львиные или тигровые головы с открытой пастью и оскаленными зубами, служившие украшением конской сбруи, особенно часто встречаются в курганах Поднепровья *(илл. 164)*. Изредка они изображались и фронтально. Довольно многочисленны изображения оленьих и лосиных голов, иногда волчьих и кабаньих.

Лапы хищников, ноги копытных, копыта, когти, орлиные глаза, крылья — все эти мотивы широко использовались в прикладном искусстве скифского звериного стиля. Прием декора мечей парой когтей появился в конце VI века и существовал до IV века до н. э. В одних случаях навершия рукоятий мечей выполнены натуралистично, в других схематично. Иногда пары когтей завершают ручки зеркал, как, например, зеркала из кургана Чертомлык. Значительно реже встречаются в Северном Причерноморье навершия рукоятий в виде орлиных голов. Пара орлиных голов украшает ручку зеркала, происходящего из кургана у села Басовка под Полтавой *(илл. 169)*.

У целой группы зеркал ручки завершаются фигуркой барса, выполненной в двустороннем рельефе. Зеркала эти изготовлялись в мастерской греческого города Ольвии, но ручки исполнены в традициях скифского звериного стиля. Характерна поза животного, напоминающая позу келермесской пантеры. Но здесь зверь показан строго в профиль, и поэтому изображены только две ноги.

Интересна серия декоративных символических топориков, которым либо придавали форму птичьей головы *(илл. 173)*, либо оформляли их концы в виде голов животных и птиц.

Особую группу предметов составляют конские налобники *(илл. 170)*. Иногда в них можно наблюдать сочетание приемов круглой скульптуры с техникой барельефа. Налобники оформлены обычно в виде головы или протомы животного — хищника кошачьей породы, травоядного, грифона или птицы. Особенно многочисленными налобники такого типа становятся в поздний период существования скифского звериного стиля — в конце V—III веках до н. э.

Характерна и трактовка концов костяных и бронзовых псалий. Самым обычным было украшение одного конца головой травоядного или хищника, другого — копытом или подушкой лапы хищника. Богато и разнообразно украшены бронзовые псалии, происходящие из Прикубанья. Среди них интересны экземпляры, сделанные в виде целой фигуры хищника.

В севернопричерноморском варианте звериного стиля наряду с одиночными изображениями животных встречаются геральдические композиции. Иногда они составлены из двух полусвернувшихся фигур хищников. На ножнах из кургана у Токмаковки позы животных и общая компоновка довольно схожи с аналогичными в изображениях львов на концах мельгуновских и келермесских ножен, трактованных в стиле переднеазиатского искусства. Интересно изображение пары лежащих, соприкасающихся спинами козлов с обращенными назад

головами на перекрестье ножен из кургана у хутора Шумейко. Близки к этому типу компоновки профильные изображения двух лосиных голов, как бы соединенных в одну, кабаньих голов из могилы Бабы *(илл. 171)* и, наконец, изображение рыб из кургана Солоха.

Следует отметить, что прием соединения двух животных, показанных в профиль, или, вернее, прием изображения одного животного с двух сторон весьма характерен для звериного стиля Алтая. В IV—III веках до н. э. подобные геральдические пары продолжали существовать. Но особенно популярным стал в этот период мотив пары стоящих друг перед другом львиноголовых или орлиноголовых грифонов. Такие композиции известны и в местной и в греческой трактовке.

Сцены борьбы животных, выполненные в скифском стиле, немногочисленны в Северном Причерноморье. Этот сюжет здесь представлен главным образом уже в переработке греческих мастеров. Одна из таких композиций в скифской трактовке известна на крестообразной бляхе из кургана у села Деревки *(илл. 172)*. В четыре круга бляхи вписан один и тот же мотив — хищник, терзающий животное. Вся композиция подчинена форме круга, в который она включена. Более свободную композицию можно видеть на бляшке из Семибратнего кургана. Большой интерес представляет золотая пластина из Ульского кургана — по-видимому, варварское подражание греческим изображениям. На самку оленя напали два свирепых грифона с широко открытыми клювами и большими круглыми глазами; с правой стороны — испуганный олененок.

Сюжетные композиции представлены и на упомянутых выше костяных пластинках, возможно псалиях, из Жаботина, с гравированными рисунками, показывающими жизнь лосиной семьи.

На одной из пластинок изображена лосиха, облизывающая маленького лосенка; лось-отец охраняет в этот момент свою семью и отгоняет хищную птицу. Возможно, что на этих костяных пластинках, так же, как и на золотой пластинке из Ульского могильника, художники воспроизвели сцены из мифов о героях-животных.

Скифское прикладное искусство в Северном Причерноморье претерпело существенные изменения на протяжении нескольких веков своего существования. Произведения раннего периода (VI и начала V века до н. э.) значительно отличаются от более поздних (конца V и IV—III веков до н. э.).



149. Зеркало с мифологическими изображениями из Келермесского кургана. Электр на серебре. Начало VI в. до н. э.

150. Золотая обкладка рукояти меча из Чертомлыкского кургана. IV в. до н. э.



151. Голова быка. Навершие из Большого Ульского кургана. Бронза. VI—V вв. до н. э.



152. Олень. Навершие из села Белозерка. Бронза. V — IV вв. до н. э.

В развитии скифского звериного стиля можно наметить две тенденции, которые существуют параллельно. Первая выразилась в стремлении ко все большей стилизации и схематизации, к превращению изображения в орнамент. Это явление можно наблюдать во многих областях Северного Причерноморья. Так, олень на бронзовом навершии из кургана Чертомлык дан в старой классической позе, как и олень из Костромского кургана, но в его изображении уже не осталось почти ничего от реальных черт. Бóльшую часть изображения составляют рога, с трудом различаются слегка выступающая вперед голова и сложенные под животом ноги. Очень схематичны и изображения на рукоятках мечей из кургана Чертомлык *(илл. 174)*. Тенденция к схематизации постепенно вытеснила старые классические образы. Это направление стало господствующим в искусстве народов Северного Причерноморья в IV—III веках до н. э.

Другая тенденция выражалась в стремлении мастеров внести естественность и разнообразие в стандартные схемы. Так, на бляшках, начиная с V века до н. э., появляются изображения животных, например лежащих



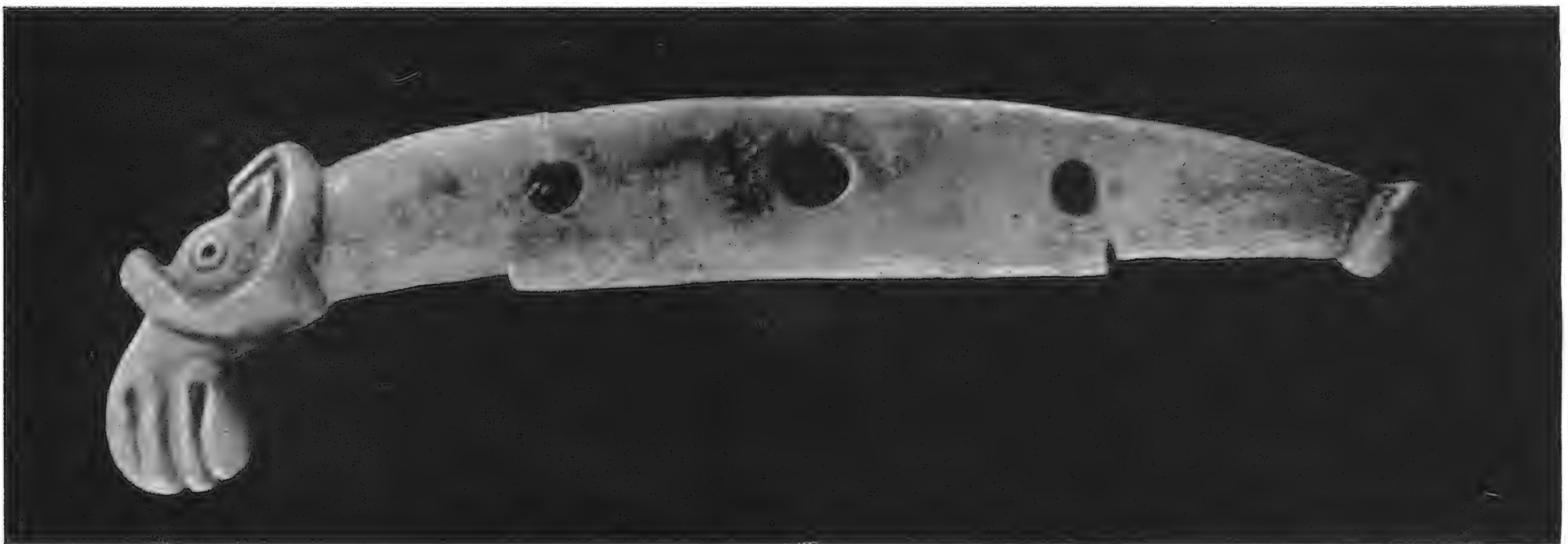
154. Навершие в виде грифовой головы с человеческим глазом из Большого Ульского кургана. Бронза. VI—V вв. до н. э.



153. Голова коня. Навершие из Келермесского кургана. Бронза. Начало VI в. до н. э.

оленей, у которых видны все четыре ноги, в то время как в ранних произведениях скифского искусства фигуры оленей трактовались строго в профиль и показывалась только одна пара их ног. Изменяется и характер передачи рогов — они даются уже не сбоку, а фронтально. Одновременно с этими новшествами художники много внимания уделяли и декоративной трактовке и стилизации рогов. Таким образом, в одних и тех же предметах иногда сочетаются стремление к стилизации и реалистические тенденции.

Тесно связанный с искусством народов Передней Азии, скифский звериный стиль в дальнейшем подвергся значительному влиянию греческого искусства. В свою очередь, мастера греческих городов Северного Причерноморья создавали для скифов и других местных племен произведения в скифском стиле — например, упоминавшиеся выше фигурки барсов на ручках ольвийских зеркал. В других случаях, как видно по изображению оленя из кургана Куль-Оба в Крыму *(илл. 175)*, причерноморские греки трактовали скифские схемы на свой лад. Массивный штампованный из толстого золотого листа олень из Куль-Оба датируется IV веком до н. э. Как предполагают, он украшал щит, подобно оленю из кургана у Костромской, который, возможно, послужил для него образцом. Между тем все говорит за то, что этот олень не скифской, а греческой, ионийской работы. Вместо одной задней ноги, как это обычно бывает при профиль-



155. Гравировка на роговых пластинках из кургана у хутора Жаботин. Начало VI в. до н. э.

156. Псалия из кургана у хутора Аксютинцы. Кость. VII—VI вв. до н. э.

157. Пантера. Украшение щита из Келермесского кургана. Литое золото, штамповка, чеканка, янтарь, эмаль. Начало VI в. до н. э.

ном изображении, здесь их две. Главное же отличие в том, что ряд изображений на поверхности тела имеет чисто греческую натуралистическую трактовку. Под шеей изображена лежащая собака, схватившая оленя за горло. Последний завиток стилизованных рогов сделан в виде головки барана. На плече — лежащий с повернутой назад головой лев, на крупе — грифон, а в промежутке между ними — фигурка прыгнувшего зайца. Это яркий образец смешения скифского и греческого стилей. Греческие мастера вносили в скифский звериный стиль реалистическую струю. Но она была очень незначительной по сравнению со стремительным процессом схематизации.

Связь с искусством народов Передней Азии с течением времени значительно ослабла, но и в дальнейшем, на всем протяжении существования северопричерноморского варианта звериного стиля, в нем можно найти веяния, идущие с Востока. В Северном Причерноморье встречаются художественные изделия, происходящие из ахеменидской Персии или созданные под влиянием ее искусства,—например, упоминавшаяся уже рукоять меча с изображением пары быков из кургана Чертомлык. Проникали сюда и мотивы, характерные для алтайского варианта звериного стиля.

Для раннего этапа северопричерноморского звериного стиля нельзя установить существование различных местных его вариантов. Правда, небольшие отличия можно указать. В лесостепной полосе современной Украины большое развитие получили изделия звериного стиля,



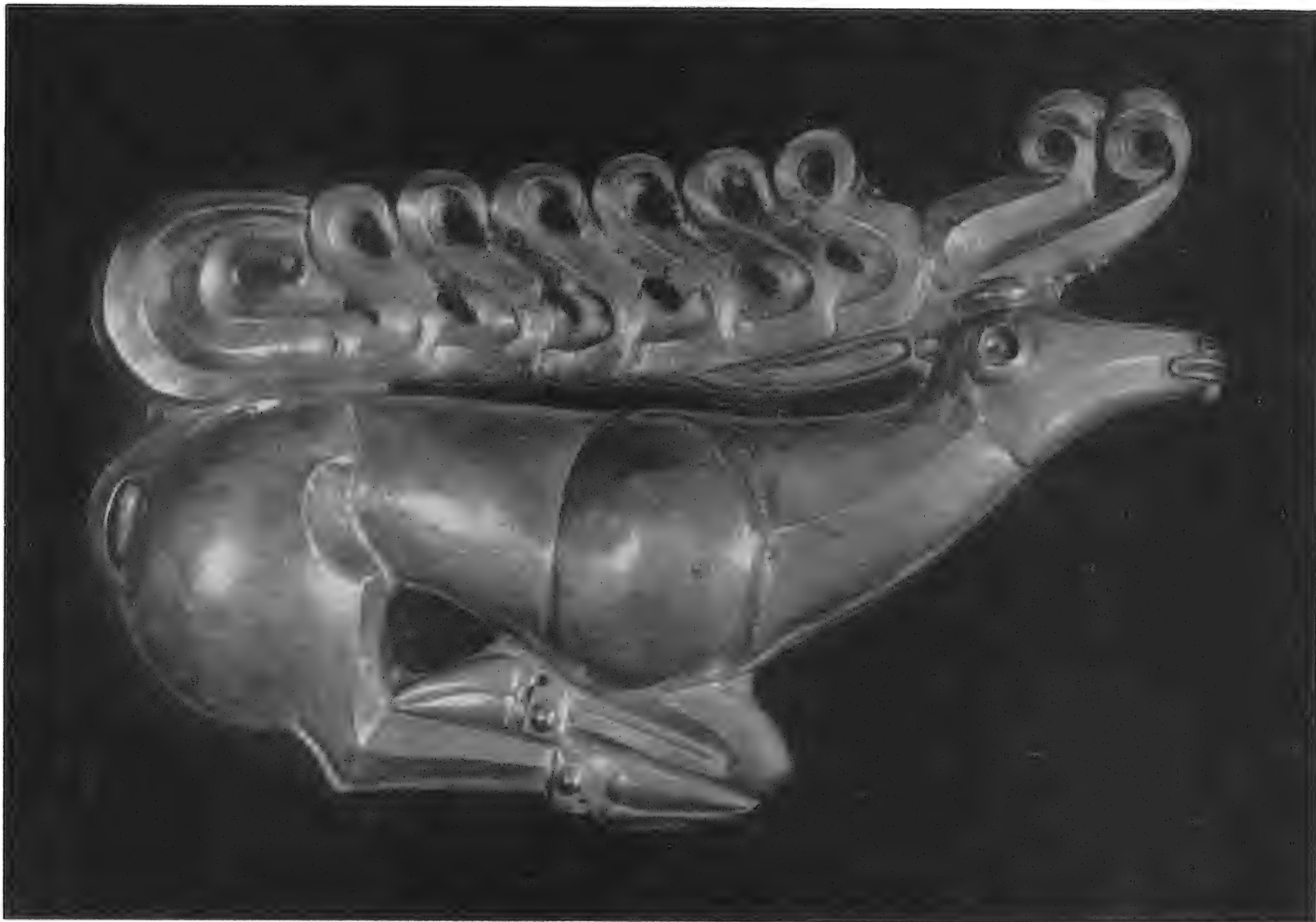
158. Лось. Навершие из кургана у села Журовка. Бронза. VI—V вв. до н. э.

выполненные из кости. Локальные особенности выступают очень ярко в IV—III веках до н. э. В Прикубанье были созданы изделия, в которых мотивы звериного стиля превратились в замысловатые ажурные узоры. Здесь чувствуется связь с алтайским искусством. Затем следует указать область Нижнего Приднепровья, в изделиях которого отсутствуют столь разнообразные и столь пышно декорированные элементы звериного стиля. Но классические изображения тоже стилизуются. Излюбленным мотивом тут оказывается звериная нога, часто в неожиданной трактовке.

Нижнеднепровский вариант оказал влияние на фракийское искусство и сам подвергся некоторому его воздействию. Лесостепные области современной Украины находились под перекрестным влиянием Прикубанья и Нижнего Приднепровья. Более своеобразным художественным стилем отличалось искусство района среднего течения Дона (нынешняя Воронежская область). Здесь тоже значительно было влияние прикубанского и нижнеднепровского вариантов. Однако наблюдаются местные самобытные черты, роднящие его с произведениями звериного стиля у сарматских племен и племен ананьинской культуры.

Очень сложен вопрос о содержании скифского искусства. Исследователи по-разному объясняют его. Наиболее вероятным представляется мнение Б. Н. Гракова о магическом значении звериного стиля. Изделия, украшавшие воина и его снаряжение, должны были придавать его обладателю силу, ловкость, зоркость, то есть все те качества, которые необходимы воину. Именно поэтому в скифском искусстве воспроизводились в основном хищники, олени, козлы и орлы. В изображениях подчеркивалось то, что убивало жертву (лапы, когти, рога, пасти, зубы), и то, что помогало выследить ее (глаза, уши, ноздри).

В этом отношении очень интересны украшения горита из кургана Витовой Могилы *(илл. 166)*. В центре — крупная бляха с изображением орлиного глаза. Вокруг нее четыре маленькие бляшки — орлиные глаза. Наверху ряд бляшек в виде припавших к земле хищников. Внизу горита помещены изображения козлов и орлиных голов. Эти украшения подтверждают, что магическое содержа-



159. Олень. Украшение щита из кургана у станицы Костромской. Литое золото, штамповка, чеканка. VI в. до н. э.



160. Медведь. Бронзовая бляха из Частых курганов. V в. до н. э.



162. Бляха из кургана в окрестностях Симферополя. Бронза. VI в. до н. э.



161. Бронзовое навершие из Александропольского кургана. Конец IV в. до н. э.



163. Кошка. Навершие из кургана у села Журовка. Бронза. VI—V вв. до н. э.

ние скифского звериного стиля своими корнями связано с древними тотемистическими представлениями.

В заключение следует остановиться на вопросе о причинах деградации скифского звериного стиля и его исчезновения. Тенденция к условности и стилизации была заложена в нем с самого начала и проявилась уже в ранних памятниках, например в древнейших изображениях на выступе ножен из Келермесского и Мельгуновского курганов. Их окаймляет орнамент, составленный из условно трактованных орлиных голов, имеющих разную степень стилизации.

В скифском искусстве изображалось не конкретное животное, а как бы его обобщенный образ, символ. Прикладной характер скифского художественного творчества обусловил многократное повторение одних и тех же символов, и это привело в какой-то мере к упрощению и стилизации изображений. Декоративные особенности стиля способствовали тому, что упрощенные схематичные символы получали все более орнаментальную трактовку.

Изменения в скифском искусстве — утрата выразительности и отход от реалистической трактовки обусловливались не снижением мастерства, а переменами в социально-экономическом развитии общества. В скифском искусстве позднего времени сохранились техническое совершенство исполнения художественных изделий и высокие декоративные качества.

По-видимому, какую-то роль в деградации скифского звериного стиля сыграли и мастера греческих городов, часто трактовавшие скифские мотивы по-своему. Однако едва ли правильно думать, как К. Шефольд и некоторые другие исследователи, что главной причиной вырождения скифского искусства была переработка его мотивов греческими мастерами из городов Северного Причерноморья.

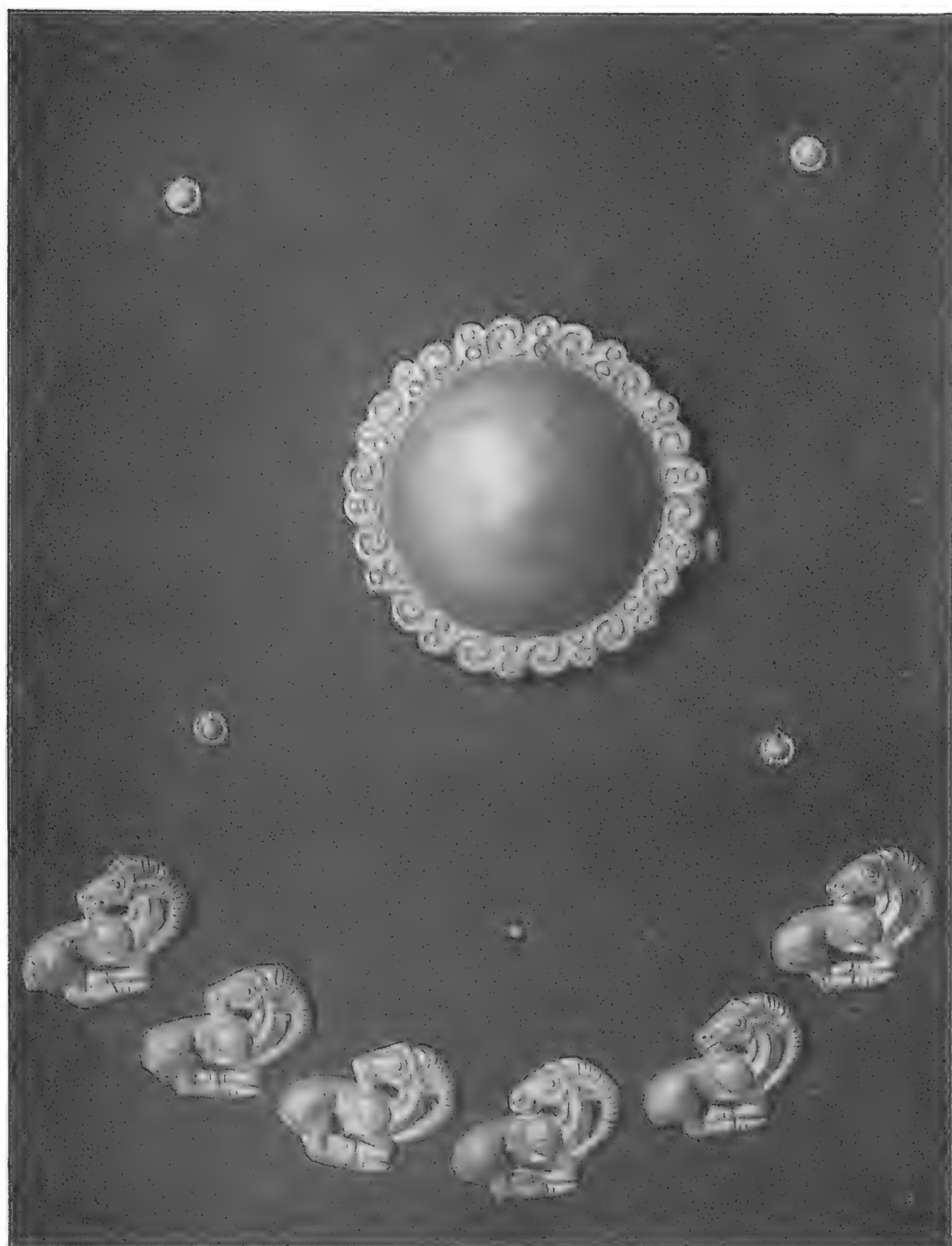
В IV—III веках до н. э. скифский звериный стиль вытесняется из прикладного искусства. Военная аристократия скифского царства и синдо-меотов Прикубанья стала украшать свою одежду, оружие и коней изображениями антропоморфных богов, религиозных сцен, эпи-



164. Львиная голова. Сбруйная бляха из кургана у села Журовка. Бронза. VI—V вв. до н. э.



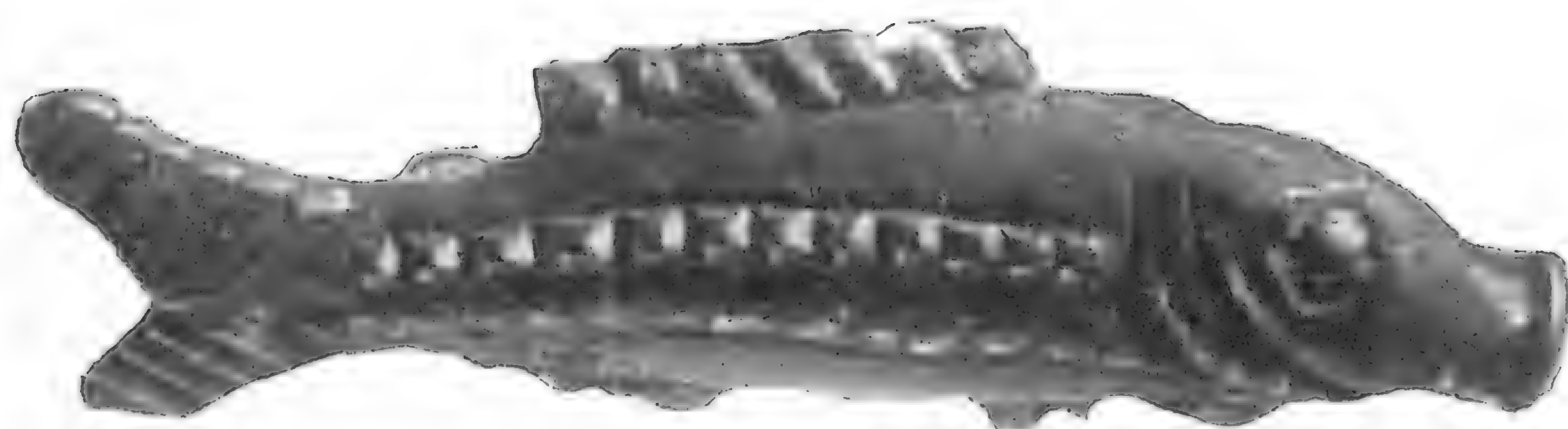
165. Крылатый львиный грифон. Навершие из Краснокутского кургана. Бронза. IV—III вв. до н. э.



166. Украшение горита из так называемой «Витовой Могилы». Золото. VI—V вв. до н. э.



169. Бронзовое зеркало из кургана у села Басовка. V в. до н. э.



167. Рыбка. Деталь конской упряжи из кургана Лепетиха. Бронза. IV в. до н. э.



168. Псалия из кургана станицы Елизаветинской. Бронза. V—IV вв. до н. э.



170. Голова зайца. Налобник из кургана Старшая Могила. Бронза. Начало V в. до н. э.



171. Золотая бляха в виде кабаньих голов из могилы Бабы. V в. до н. э.



173. Бронзовый символический топорик с Нижнего Приднепровья VI—V вв. до н. э.



172. Золотая обкладка бляхи из кургана у села Деревки. VI—V вв. до н. э.



174. Стилизованные изображения животных. Рельеф на обкладке рукояти меча из Чертомлыкского кургана. Золото. IV в. до н. э.



175. Олень. Золотой рельеф из кургана Куль-Оба. Литье, штамповка, чеканка. IV в. до н. э.

зодов из местных легенд и эпических произведений. Эти новые вкусы удовлетворялись в основном мастерами греческих городов, жившими, вероятнее всего, в Боспорском царстве. К числу созданных ими предметов относятся гребень из кургана Солоха *(илл. 176)* с изображением борьбы конных и пеших воинов, «воронежский» и куль-обский сосуды с изображением скифского военного лагеря *(илл. 179)* и ритон из кургана Карагодеуаш, на котором воспроизведена ритуальная сцена. На горите из кургана Солоха показана битва бородатых скифов с безбородыми *(илл. 177)*.

Местные мастера, создавшие в период IV—III веков до н. э. орнаментально-декоративные произведения скифского звериного стиля, оказались неподготовленными к выполнению задач, поставленных жизнью. Однако они тоже пытались работать в новом направлении и создали ряд произведений уже с новыми сюжетами. По-видимому, скифскими мастерами из Нижнего Приднепровья были сделаны навершия, найденные в Слоновской Близнице *(илл. 178)*. На этих навершиях — человек с кинжалом в руке, напавший на свирепого фантастического зверя (львиноголового грифона?), который пожирает маленькое животное. Изображения грубы и схематичны. В трактовке их сохраняются некоторые черты скифского звериного стиля — подчеркнуты лапы животного, глаза изображены в виде кружков. По всей вероятности, здесь представлен один из подвигов скифского героя-родоначальника — Геракла-Таргитая.

Кроме этого навершия, можно указать еще ряд изделий, украшенных фигурными композициями работы местных мастеров. В качестве примера могут быть упомянуты серьги из курганов у села Мастюгина и у села Любимовки Херсонской области, а также навершия с антропоморфными изображениями богинь из Александропольского кургана. Интересно, что художники выполнявшие эти изделия, использовали широко известные в Северном Причерноморье композиции, созданные греческими мастерами. Так, подвески мастюгинских и любимовских серег с изображением сидящей на звере женщины, свесившей на одну сторону ноги, находят свой прототип в серьгах из Нимфея, украшенных фигуркой Артемиды, сидящей на олене, и в дисках подвесок из Большой Близницы с рельефными нереидами с оружием Ахилла в руках. Сцена на навершии из Слоновской Близницы представляет собой переработанную композицию с изображением охоты Аполлона, известную в вазовой живописи и на глиняных таблетках феодосийского саркофага.



176. Битва трех воинов. Рельеф на золотом гребне из кургана Солоха. Первая половина IV в. до н. э.
177. Серебряная обкладка горита из кургана Солоха. IV в. до н. э.



178. Навершие из кургана Слоновская Близница. Бронза. IV в. до н. э.

Известно также указание М. И. Артамонова на зависимость образов антропоморфных богинь на навершиях из Александропольского кургана от созданного причерноморскими греками изображения скифской змееногой богини. Все приведенные примеры свидетельствуют, что развитие нового местного искусства шло под большим влиянием греческого.

Таким образом, скифский звериный стиль в IV—III веках до н. э. значительно изменяется. Произведения этого направления теряют свою выразительность, становятся схематичными и приобретают орнаментальный характер. Кроме того, скифский звериный стиль перестает быть господствующим в прикладном искусстве. Изображения героев, антропоморфных богов, мифологических сцен, выполняемые греческими мастерами, делаются в традициях греческого искусства предэллинистического времени. Скифские мастера, перерабатывая на свой лад греческие композиции, сохраняют в них некоторые приемы, характерные для звериного стиля позднего периода.

ИСКУССТВО АНТИЧНЫХ ГОРОДОВ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Одну из интересных глав в истории искусства народов нашей страны представляет художественная культура рабовладельческих полисов и государств Северного Причерноморья в античный период (конец VII века до н. э.— IV век н. э.). Города-государства Ольвия, Херсонес, Феодосия, Пантикапей, Фанагория, Гермонасса, Кепы, Горгиппия и другие возникли здесь в результате греческой, главным образом ионийской колонизации. Судьбы этих городов зависели от их местоположения, от того, как слагались взаимоотношения греков и соседних с ними племен.

Каждый город имел свои особенности. Так, в Ольвии дольше, чем в других городах Северного Причерноморья, сохранялись греческий язык и греческие обычаи и нравы. Херсонес был более замкнут, чем другие полисы, меньше входил в общение с окружавшими его племенами. Тавров Боспор очень рано, уже в V веке до н. э., объединил несколько полисов и стал обладателем довольно обширной территории с главным городом Пантикапеем. Культура Боспора приобрела смешанный характер, в особенности в первые века нашей эры.

Политическая структура государств Северного Причерноморья была та же, что и в греческих городах-государствах. Они были частью античного мира, одной из его окраин. Их тоже раздирала классовая борьба. Они содрогались от грозных взрывов восстаний рабов во II веке до н. э., были втянуты в войны Митридата Понтийского и, наконец, разделили общую гибель античной культуры.

Искусство городов Северного Причерноморья сложилось во взаимодействии с местной культурой как искусство местных племен, подвергшихся эллинизации. Важную роль в этом процессе сыграл и ввоз сюда многочисленных произведений из Греции.

Первые греческие (ахейские) корабли достигли северных берегов Черного моря, вероятно, еще в конце II тысячелетия до н. э. Мифы об аргонавтах и золотом руне, об амазонках, об Ифигении в Тавриде свидетельствуют о самом общем и отдаленном представлении греков в тот период об этих местах. В конце VIII—VII веке до н. э. посещения греками берегов Северного Причерноморья стали более частыми и регулярными. Пираты и купцы проникали сюда с целью обогащения. В тех случаях, когда они не могли силой завладеть добычей, они принимались за меновой торг: за вино, масло, ткани и расписную посуду получали кожу, мед, воск и рыбу. С годами их посещения становились привычными, местные обитатели готовились к ним, собирая свои товары в определенных пунктах. Так возникли торговые фактории — эмпории. На их месте в дальнейшем были основаны города, население которых занималось не только транзитной посреднической торговлей между жителями степей и метрополией. К городам примыкали значительные земли, пригодные для сельского хозяйства и разведения скота. Ремесленники изготовляли предметы, необходимые жителям города. Продукция их шла на продажу и за его пределы.



179. Электровый сосуд из кургана Куль-Оба. IV в. до н. э.

К VI веку до н. э. уже существовали почти все крупные города Северного Причерноморья, и только Херсонес был основан в V веке до н. э. В отличие от других городов, он был основан дорийцами, а не ионянами. Его метрополией была Гераклея Понтийская.

В первые десятилетия существования городов в них шло усиленное строительство. Архитектура этого времени стала нам известна главным образом в последние годы, когда были раскрыты архаические дома в городах Ольвии, Пантикапее, Тиритаке и др.

Это были небольшие дома прямоугольного или близкого к квадрату плана с одним, двумя или тремя помещениями. Кладка стен — из необожженного кирпича на невысоком цоколе из камня на глиняном растворе. Крыши делали тростниковыми, обмазывая их глиной. В каждом доме имелся очаг. Полы были глинобитными, стены обычно побеленными. К дому примыкал дворик хозяйственного назначения. Некоторые типы домов конца VI—V веков до н. э. имели глубокие подвалы и стены, сложенные из камня. Размеры домов и число помещений со временем увеличивались.

Судьба античных архитектурных памятников в городах Северного Причерноморья сложилась крайне неблагоприятно. Отсутствие мрамора и недостаток камня приводили к тому, что здания, пришедшие в ветхость и разрушенные во время войн или землетрясений, разбирали, чтобы материал использовать вторично, для других построек.

В Нимфее, в 17 километрах от Керчи, в живописном, уединенном месте, на берегу моря в VI веке до н. э. было построено святилище, посвященное богине Деметре, покровительнице земледелия [10]. Оно не очень велико (102 квадратных метра), его план — не совсем правильный прямоугольник. Здание было сложено из сырцовых кирпичей на невысоком цоколе из мелких камней. Четвертую стену заменяла скала, к которой примыкало святилище. Поверх деревянного перекрытия лежала черепица. Вход был украшен карнизом из раскрашенных терракотовых плиток. Колонн и других элементов ордера, по-видимому, не было. Святилище погибло от пожара, затем в начале V века до н. э. было восстановлено и расширено и существовало с переделками до III века до н. э.

Среди остатков терракотовых рельефов, составлявших часть архитектурного декора зданий, в Пантикапее была найдена часть кровельного украшения — акротерия конца VI или начала V века до н. э. с изображением бога солнца Гелиоса. По-видимому, акротерий происходил из Малой Азии. Эта находка позволяет сделать заключение, что монументальные постройки в городах Северного Причерноморья были покрыты черепицей, а украшение зданий раскрашенными терракотовыми рельефами, широко распространенное в период архаики в Греции, Малой Азии и Италии, применялось и здесь.

На восточном склоне горы Митридат в Керчи, где в древности находился акрополь Пантикапея, столицы Боспорского царства, были найдены части большого ар-



180. Ваза из погребения на Темир-Горе. Глина, коричневый лак. Середина VII в. до н. э.

хитектурного сооружения: пять баз и часть капители ионийского ордера из желтоватого известняка, а также большой фрагмент архитрава, тоже ионийского ордера, высеченный из плотного мраморовидного известняка. Это — остатки здания архаического времени (конца VI — начала V века до н. э.). Вероятно, это был главный храм, посвященный Аполлону, покровителю Милета, выходцами из которого был основан Пантикапей. Храм был типа периптера, прямоугольный в плане. Предположительная высота храма — 10,5 метра, ширина — около 20 метров, длина около 40—50 метров. По фасаду было расположено шесть колонн, по длинным сторонам — по пятнадцати.

Трудно представить себе античный город без скульптуры. В городах Северного Причерноморья в архаический период, несомненно, имелись культовые статуи в храмах, могли быть и надгробные рельефы. Но все это погибло, кроме нескольких дошедших до нас фрагментов мраморных статуй и рельефов, происходящих, по-видимому, из Малой Азии и Греции.

К началу VI века до н. э. относится найденный в Ольвии фрагмент головы статуи куроса (юноши). Форма головы, приближающаяся к квадрату, и характерная прическа с тщательно переданными прядями волос, образующими сзади квадратики, говорят о близости этого фрагмента к малоазийским памятникам искусства, а сорт мрамора позволяет предположить, что статуя была выполнена на острове Самос.

К тому же типу относится и найденный в Ольвии торс юноши. Более мягкая моделировка мускулатуры и более живое движение позволяют отнести торс ко второй трети VI века до н. э.

В Фанагории на Таманском полуострове был найден фрагмент стелы с рельефным изображением стоящего мужчины, аналогичной аттической стеле Аристона. Сохранились только средняя часть бедер и край одежды. Этот фрагмент тоже относится к ионийской архаической скульптуре.

На Таманском же полуострове в древних Кепах была найдена в 1961 году мраморная голова юноши позднего архаического времени, малоазийской работы *(илл. 181)*.

Немногочисленным фрагментам скульптуры из городов Северного Причерноморья присущи черты греческой архаики: статичность, замкнутость композиции, напряженность ритма, острая конкретность передачи основных черт натуры.

Терракотовые статуэтки, обнаруженные археологами во всех причерноморских городах и городских некрополях,— это главным образом изображения богини. Спокойно и неподвижно восседает она в кресле. Длинные одежды скрывают формы тела. На голове — покрывало. Плотно прижатые руки покоятся на коленях. Лицо обращено к зрителю. Фигурки эти невелики — 12—20 сантиметров высотой. Незначительная расчлененность, текучесть формы и обобщенность трактовки говорят об их ионийском происхождении. Полые внутри, они оттискивались в двух формах. После обжига их покрывали белой обмазкой и раскрашивали, употребляя белый, черный, красный, желтый, реже — голубой цвет. Иногда краску накладывали прямо на глину, без обмазки. Краски обжигу не подвергались.

Полихромия придавала этим терракотовым статуэткам яркость и декоративность, характерные для греческого архаического искусства.



181. Голова куроса из Кеп. Мрамор. VI в. до н. э.

Терракотовые статуэтки сидящей богини были, вероятно, повторением храмовой монументальной статуи, так как монументальность, присущая статуям архаического времени, сохраняется и в маленьких фигурках.

Другим важнейшим типом архаических терракот Северного Причерноморья является статуэтка стоящей женщины, иногда держащей в руке птицу или плод. Это могло быть изображение богини, жрицы или жертвовательницы. Пропорции тела довольно удлиненные. На голове — покрывало. Длинный узкий хитон подчеркивает стройность фигуры. Пеплос, драпирующийся складками, образующими узор «ласточкиного хвоста», придает статуэтке нарядность. Особенное очарование вызывает тонкая моделировка лица с легкой улыбкой. Плотно прижатые руки и фронтальность композиции составляют особенность стиля эпохи. Статуэтки напоминают кор с афинского акрополя.

С давних пор в Северном Причерноморье был известен образ богини Деметры, покровительницы земледелия, богини растительности, олицетворение матери-земли. Этот образ мы встречаем в терракоте — так называемые про-



182. Хиосский кубок из Ольвии. Глина, коричневый лак. Середина VI в. до н. э.



183. Кратер чернофигурный с изображением битвы Афины с гигантами. Найден в Пантикапее. Афинский мастер. Глина, лак, пурпур, белая краска. VI в. до н. э.

томы, то есть погрудные строго фронтальные изображения богини с покрывалом на голове. В период VI—V веков до н. э. облик Деметры еще очень архаичен. У нее удлиненное лицо с острым подбородком, большие выпуклые глаза, тонкий нос, губы изящного рисунка с приподнятыми в условной улыбке уголками. Протомы оттискивали в формах и обжигали так же, как и все другие терракоты. Размеры их различны, в среднем 8—10 сантиметров, но были и большие — около 20—25 сантиметров.

Реже среди терракот встречаются изображения Аполлона, силенов и других мифологических персонажей.

Почти все архаические терракоты, найденные при раскопках городов Северного Причерноморья, происходят из Самоса, Родоса и других ионийских центров. Но некоторые статуэтки выполнены в привозных формах (такие формы найдены) из местной глины. Они отличаются от привозных тем, что в них нет следов доработки деталей после формовки, свойственных произведениям греческих мастеров.

Таким образом, в архаическую эпоху в искусстве Северного Причерноморья господствовали те же образы, которые создавались и скульпторами метрополии, в тех же художественных формах. Они были монументальны, отражали оптимистический жизнеутверждающий характер эпохи, в них ощущался интерес к реальным, живым формам.

Расписная керамика, найденная в архаических слоях, раскрывает перед нами все основные направления греческой вазописи.

Одна из ранних (около середины VII века до н. э.) ваз найдена в погребении на Темир-Горе близ Керчи *(илл. 180)*. Это одноручный кувшин родосской работы высокого художественного мастерства. Характерна устойчивая, несколько приземистая форма этой вазы, с округлым туловом, стройным высоким горлом и плавно изогнутой ручкой. Вазописец тонко ощущает форму сосуда и умело разделяет роспись на зоны: нижняя, отделенная пояском орнамента, покрыта расходящимися лепестками, подчеркивающими форму вазы, следующий, широкий пояс воспринимается как главное вместилище, третья зона — плечи сосуда и, наконец, горло, вертикализму которого соответствует строго геометрический крупный меандр.

Легкость, стремительность горных козлов, львов, пантер, переданные в смелом и тонком рисунке коричневым лаком на тулове вазы, светлое поле фона с разбросанными на нем свастиками и розетками — все выполнено рукой опытного художника. Повторение бегущих фигур создает динамичный ритм, и вместе с тем в этом повторении чувствуется еще не преодоленная тяга к геометризации, которая была присуща росписи ваз в VIII веке до н. э. Живописная гамма сходна с вазовыми росписями родосской школы того времени.

Интересен найденный в Ольвии хиосский кубок, ранее считавшийся навкратийским. Среди орнамента на нем изображены бегущие обнаженные человечки в колпачках, имеющие гротескный характер *(илл. 182)*.

Искусство аттической вазописи VI века до н. э. представлено в археологическом материале городов Северного Причерноморья очень полно. Его особенностью было то, что фигуры выполнялись черным лаком на светлом фоне глины.

Постепенно круг сюжетов становился все шире. Роспись, не стесненная уже делением на зоны, занимала на вазе главнсе место. Вместе с тем композиционная связь

между росписью и формой сосуда не ослабевала. На новой, более высокой ступени декорировки ваз силуэтные изображения воспринимались, по-видимому, как наиболее живые и правдивые. Употребление лилово-красного пурпура и белой краски, а также процарапывание деталей придает чернофигурным изображениям выразительность и нарядность *(илл. 183)*.

Исключительное мастерство было присуще рисунку аттических вазописцев в эпоху архаики. В то время ввозили не только расписную, но и простую посуду. Раскрытая в Нимфее, в святилище Деметры, гончарная печь архаической эпохи наглядно доказывает, что в Северном Причерноморье изготовляли посуду, но, видимо, в недостаточном количестве. Ее делали на гончарном круге. Формы изделий были греческие. Поверхность покрывали ангобом, иногда украшали цветной полосой (черной или красной) и растительным орнаментом. Употреблялась также полировка, которая придавала сосудам сходство с более дорогой металлической посудой.

Рассматривая архаический период истории искусства Северного Причерноморья, нельзя пройти мимо художественной обработки металла (торевтики).

В ранний период (VI—V века до н. э.) в ольвийской торевтике применялась техника литья. В середине VI века до н. э. появился тип бронзовых литых зеркал в виде плоского диска с высокими бортиками и длинной ручкой, заканчивающейся фигуркой оленя или головкой барана. Эти зеркала имели широкий сбыт у скифов. Для украшения ожерелий, серег и подвесок ольвийские мастера применяли зернь и филигрань.

Большое место в ольвийской торевтике занимали изделия в скифском зверином стиле (украшения конской сбруи, вооружения и одежды). Изделия ольвийских мастерских удовлетворяли спрос скифского населения.

Интересно, что в технике литья были выполнены и первые монеты Ольвии в последней четверти VI века до н. э.— медные деньги в форме дельфина. Потом они были заменены большими литыми монетами с изображением головы Горгоны архаического типа, а на оборотной стороне — орла, вцепившегося в спину дельфина *(илл. 184—185)*. Эти монеты, имевшие хождение в V веке до н. э., позднее сохранили только культовое значение. К концу V века до н. э. ольвийская торевтика пришла в упадок.

Период V—III веков до н. э. был временем расцвета экономики и культуры городов Северного Причерноморья. Здесь появились свои писатели и ученые, историки, риторы, философы и поэты. Воздвигались греческие храмы, портики и театры; площади и храмы были украшены статуями, иногда работы первоклассных греческих мастеров. Высококачественные греческие вещи в изобилии появились в обиходе. Изделия местных греческих мастерских поступали и на внешний рынок.

В V — начале IV века до н. э. в Северном Причерноморье рабство сохраняло еще черты патриархальности, и рабы были преимущественно заняты в сельском хозяйстве. Но с развитием денежного обращения здесь так же, как и в остальных государствах древнего мира, эксплуатация стала более жестокой, классовые противоречия обострялись. Немалое место занимала конкуренция между городами, например между Ольвией и Боспором, из-за торгового преобладания в лесостепной полосе. Кроме того, постоянно осложнялись взаимоотношения с соседями — «варварскими» племенами.



184, 185. Медный асс с изображением головы Горгоны (аверс) и орла (реверс) из Ольвии. 475—474 гг. до н. э.

В такой обстановке города строили на местах, удобных в стратегическом отношении и пригодных для торговли,— на берегу моря или судоходной реки. Так, Ольвия (по-гречески «счастливая») была расположена у устья большой судоходной реки — Буга, неподалеку от устья Днепра. Ольвия занимала значительный по величине треугольный участок между двумя большими оврагами; третья сторона его была ограничена лиманом.

Города обычно имели акрополь — возвышенное укрепленное место (например, гора Митридат в Пантикапее), на котором помещались храмы и общественные здания.

В ряде городов была регулярная планировка по так называемой Гипподамовой системе [11]. Все монументальные здания, крепостные стены и башни были построены из местного известняка. Мрамор стоил дорого, и его употребляли только для колонн, антаблемента, обрамления дверных проемов и т. п. Привозили его греческие торговые корабли. Доставляли они и мраморные плиты с рельефными изображениями.

Об ольвийских храмах Зевса и Аполлона Дельфиния мы знаем из упоминаний древних авторов. Остатки фундаментов этих храмов — все, что от них сохранилось. Вероятно, распространенным типом был храм в антах — на такое предположение наталкивают антовые резные капители, найденные в Ольвии. Обнаруженные при раскопках фундаменты, подвальные помещения и частично стены общественных зданий, например булевтерия, здания городского совета в Ольвии, монетного двора в Херсонесе и др., говорят о типично греческой архитектуре с характерной для нее четкостью планировки, целесообразностью форм и высокой строительной техникой, достигшей наивысшего развития в IV веке до н. э.

Необожженный кирпич постепенно вытеснялся камнем. Чаще всего применялась кладка насухо, без раствора. В некоторых случаях каменные квадры соединяли металлическими скрепами — пирронами, имевшими форму двойного ласточкиного хвоста. Иногда применялась кладка на глиняном растворе. Известковым раствором пользовались только в тех случаях, когда необходима была полная водонепроницаемость — при устройстве цистерн, виноделен и пр. Более широко применяли известковый раствор с I века н. э.

Одной из наиболее распространенных систем кладки была полигональная, из больших, неправильной формы, хорошо пригнанных камней, на глиняном растворе, примененная при строительстве открытого в Ольвии «поли-

гонального» дома VI—V веков до н. э. Кладка из прямоугольных блоков изменялась в зависимости от назначения здания, его размеров и необходимой прочности. Наиболее монументальными и прочными были крепостные стены. Их возводили в виде двух панцирей — наружной и внутренней каменной кладки; промежуток заполняли бутом и заливали глиняным раствором. Наиболее прочна была кладка «тычком и логом», когда квадры клали плашмя. Именно так сложена нижняя часть херсонесских стен.

Кладка «кордон на ребро, плита на образок» внешне имеет вид чередующихся узких и широких рядов каменных плит. В узких рядах плиты клали плашмя, а в широких они обращены наружу то широкими поверхностями, то торцами. Эта кладка получила наибольшее распространение в III—II веках до н. э. Для стен жилых домов забутовку не применяли, и квадры составляли всю толщину стен. Наружную поверхность камня грубо обрабатывали рустом, что создавало игру светотени и усиливало эстетическую выразительность.

Монументальные крепостные стены с башнями существовали, возможно, в VI веке, но в основном они были воздвигнуты в V и IV веках до н. э. Большинство стен почти полностью разрушено, остатки сохранились лишь в Ольвии и Херсонесе *(илл. 186)*.

Херсонес, расположенный на полуострове между Карантинной и Песочной бухтами, со всех сторон был окружен высокой стеной длиной около 3,5 километра, с 24 башнями. Уже издали город казался неприступной крепостью. Направление стен и расположение башен строго соответствовало рельефу местности. Хорошо сохранились ворота, защищенные башней. Со стороны города они были укреплены двумя мощными пилонами. Проем закрывался двумя полотнищами створок и опускной железной решеткой. Ворота эти были сооружены в конце IV — начале III века до н. э.

Неподалеку от ворот была раскопана казарма, где помещались воины, охранявшие вход в город. В I веке н. э. в здании устроили рыбозасолочные цистерны, а городские ворота заложили плитами и засыпали доверху землей. В начале V века н. э. в связи с поднятием уровня поверхности земли над воротами была сделана калитка с полуциркульной аркой. Примыкавшие к ней стены из мелких камней были сложены очень грубо и не могли идти ни в какое сравнение с отличной кладкой эллинистического времени.

Стратегическое значение имела высокая круглая фланговая башня Зенона. Возведенная в IV веке до н. э., она имела 9 метров в диаметре, и на протяжении тысячи лет стены ее три раза утолщались: в конце II — начале I века до н. э., в первые века нашей эры и в начале V века. В башне Зенона были обнаружены надгробные каменные стелы, использованные защитниками крепости в качестве строительного материала. Стелы были взяты, видимо, с примыкавшего к городу кладбища в момент крайней военной опасности. На многих из них сохранилась роспись.

Жилые дома в V — первой половине IV века до н. э. строили более просторными и из лучших материалов, нежели в период архаики, но без принципиальных новшеств. Только с конца IV века до н. э., в период наибольшего подъема экономики и культуры, стал изменяться тип жилого дома *(илл. 187)*. Двор, примыкавший к дому, начали обстраивать помещениями со всех сторон, и он превратился во внутренний дворик-перистиль, который стал центром жилого комплекса *(илл. 188)*. Одновременно слагался и новый тип оформления: площадь пола покрывали большими, правильной формы каменными плитами; по краям ставили колонны, образующие портики с черепичными крышами. Обычно в дворике устраивали цистерны для дождевой воды или колодец.

К внутреннему дворику примыкали самые большие парадные комнаты. В богатых домах часто разноцветной мозаикой украшали полы, имитируя ковры; из гальки, на известковом растворе, выкладывали геометрические узоры, растительный орнамент, изображения животных, а позднее людей. Стены парадных комнат были покрыты рельефной штукатуркой, которую обычно расписывали. Углубленные полосы и карнизики создавали иллюзию настоящей кладки. Небольшие комнаты штукатурили и белили. Полы в них были каменные или деревянные. Иногда встречались и глинобитные. В богатых домах пол покрывали ковром.

Многие дома были двухэтажными. У входа находилась привратницкая. Одно из больших помещений, примыкавших к дворику, было комнатой владельца (одновременно и домашним святилищем), другое — столовой; спальню устраивали в глубине дома. Женщины — хозяйка, ее дочери и служанки — занимали второй этаж или самую отдаленную часть дома.

В эллинистический период богатые дома строили целиком из камня, и только для внутренних перегородок употреблялся необожженный кирпич. Фасады домов часто облицовывали рустованными плитами. Оштукатуренные части стен окрашивали в светлые цвета, так что улица имела веселый, привлекательный вид, несмотря на то что у фасадов не было окон. Окна выходили во внутренний дворик и были невелики.

Вход в дом был довольно широким. Его фланкировали каменные столбы с дорическими капителями. Черепица для крыш, красная, иногда покрытая черным лаком, состояла из плоских прямоугольных плит (соленов) и полукруглых в сечении калиптеров, которыми закрывали швы. По нижнему краю крыши проходили черепичные желоба для стока дождевой воды. Края калиптеров обычно заканчивались стоящим антефиксом с изображением пальметты или головы медузы. Ряд раскрашенных антефиксов украшал дом фестончатой яркой полосой. Поясок плоских черепиц по краю кровли имел рельефный меандр.

В IV—III веках до н. э. появились богатые дома с двумя дворами, один — хозяйственного назначения. В некоторых домах были бани, полы которых иногда украшались мозаикой. Мозаика бани, раскопанная в Херсонесе в 1937 году,— один из интереснейших памятников искусства Северного Причерноморья *(илл. 189)*. Она изображает двух молодых женщин по сторонам лутерия (большой чаши на ножке). Их обнаженные тела выделяются на темно-синем фоне. Мозаика сделана из морской гальки белого, желтого и синего цветов и небольшого количества красных и зеленых камешков. Датируется она первой половиной II века до н. э.

Тип дома с перистилем существовал в Греции, в Малой Азии и в Италии. В городах Северного Причерноморья перистильный дом обладал некоторыми особенностями, вызванными более холодным климатом. Большинство комнат имело маленькие очаги. Узкие двери размещали по возможности с южной стороны. Кроме того, строители избегали делать выход из комнат непосредственно во



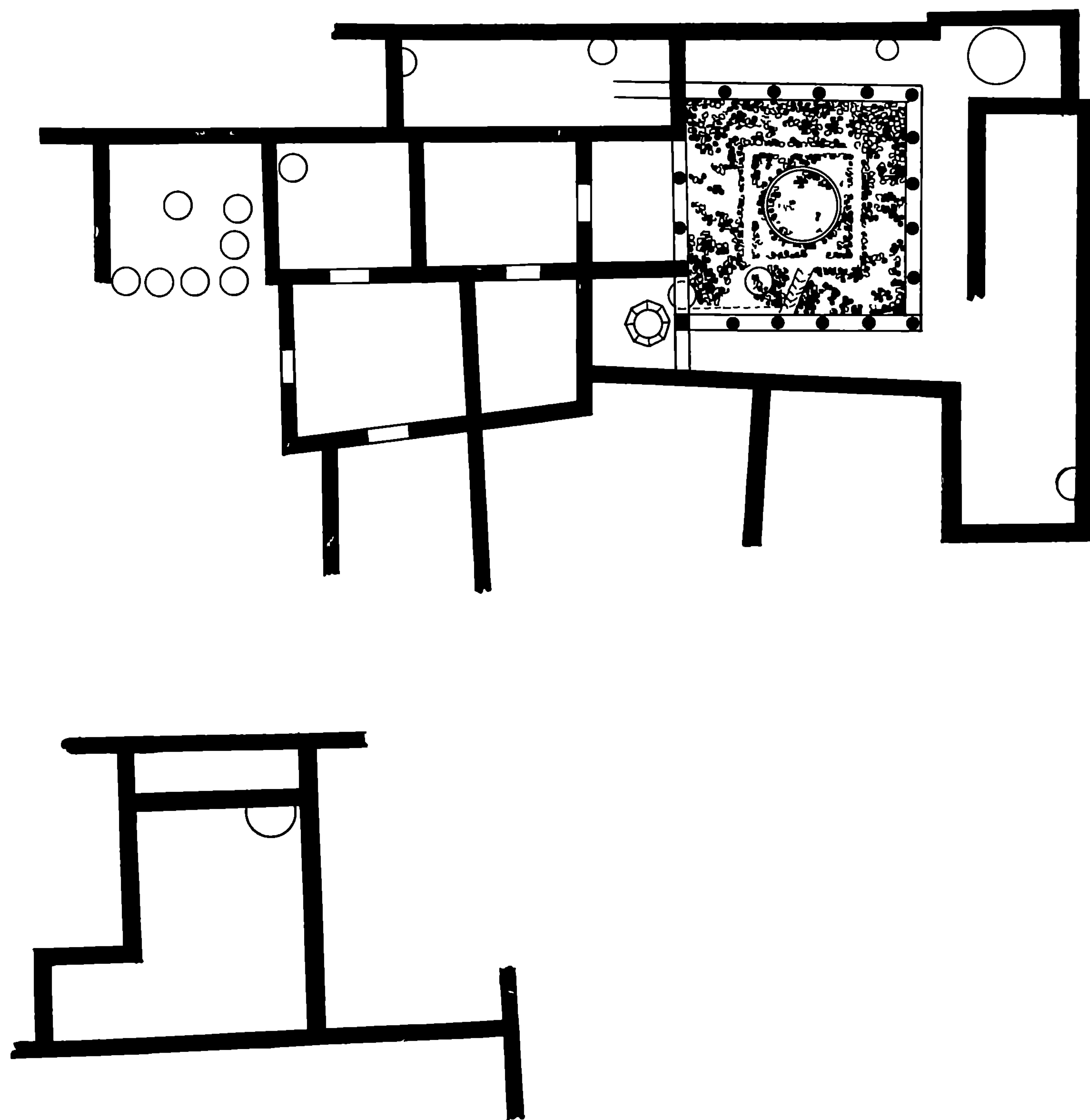
186. Крепостные стены Херсонеса. Известняк. V в до н. э.— V в. н. э.

внутренний дворик, поэтому почти все помещения были проходными. Одной из существенных особенностей местной архитектуры было устройство подвалов из камня; они служили для хранения продуктов и частично использовались для жилья.

Неотъемлемой принадлежностью каждого большого античного города был театр. Свидетельства древних авторов и эпиграфические данные говорят, что театры были и в городах Северного Причерноморья. В Херсонесе в 1954—1955 годах был обнаружен каменный театр, вмещавший более трех тысяч зрителей. От него сохранились часть орхестры (диаметром 23 метра), каменные скамьи первого ряда, лестничные проходы между секторами и барьер, отделявший места для зрителей от орхестры. Театр был построен в III веке до н. э. и существовал до IV века н. э.

Для некрополей Северного Причерноморья, наряду с грунтовыми могильниками, характерны курганы. Они составляют неотъемлемую часть пейзажа окрестностей Ольвии, Херсонеса, Пантикапея и Фанагории. Некоторые курганы едва возвышаются среди распаханных полей, другие поднимаются на высоту до 20 метров. Их насыпали в центре некрополя или на возвышенных местах, часто на водоразделах больших рек; иногда, например в Фанагории, попарно расположенные курганы образуют аллею.

Многие из курганов скрывают под собой каменные склепы, различающиеся размерами, планом, приемами кладки и перекрытия. Это либо маленькие, в 3—4 квадратных метра, склепы, перекрытые плоскими, горизонтально положенными или поставленными на два ската плитами, либо монументальные сооружения со сложным планом, перекрытые уступчатыми, ложными или полуциркульными сводами.



187. План эллинистического дома в Ольвии. II в. до н. э.

Наиболее ранним из известных каменных склепов Северного Причерноморья является Золотой курган (Алтын-Оба) к западу от Керчи, раскопанный в 1832 году *(илл. 190)*. Высота его 21, длина окружности — 240 метров. При раскопках были обнаружены три разграбленных склепа. В северо-западной части кургана помещался самый большой и интересный по своей архитектуре склеп с круглой купольной гробницей и дромосом (коридором). Диаметр камеры — 6,4 метра, высота купола — 3 метра. Купол начинался с нижнего ряда кладки и состоял из семнадцати концентрических кругов из тщательно отесанных блоков известняка. Свод замыкался плоской плитой. В разрезе он представлял собой стрельчатую арку. Дромос, длиной около пяти метров, также был перекрыт уступчатым сводом.

Снаружи насыпь кургана была укреплена огромными полигональными блоками известняка. Крепида предотвращала оползни, давала возможность сделать высокую насыпь при относительно небольшом основании, наконец, придавала кургану вид монументального сооружения. Предполагают, что на вершине кургана была установлена стела с именем умершего. Золотой курган датируется началом IV века до н. э. Это — единственный курган с круглой в плане камерой.

Замечательным подкурганным сооружением была купольная гробница Царского кургана (IV век до н. э.) вблизи Керчи *(илл. 192)*. Высота насыпи 17 метров, длина окружности достигала почти 250 метров. Гробница, открытая в 1837 году, в древности была разграблена. В центре кургана — камера с ведущим к ней дромосом длиной 36 метров, шириной 2,5 метра *(илл. 191)*. Примерно с середины дромоса стены его постепенно повышаются и переходят в уступчатый свод, замыкающийся на высоте 7 метров от пола. Стены и свод дромоса, слегка расширяющиеся к камере, сложены из тщательно пригнанных рустованных квадров местного известняка. Строгие формы и большие размеры дромоса производят величественное впечатление.

Погребальная камера, где, вероятно, хранились останки одного из боспорских правителей, захватывает зрителя стремительностью движения уходящего вверх купола. Почти квадратная (4,37×4,25 метра) камера склепа высотой 9 метров перекрыта коническим уступчатым куполом из нависающих плит. Паруса в углах камеры, так же, как и купол, имеют ступенчатое устройство. Начинаясь на высоте двух метров от пола, паруса постепенно, на высоте около четырех метров, переходят в замкнутые концентрические круги купола (13 кругов). Верхний круг перекрыт плоской плитой. Стены камеры и купол сложены из нерустованных, гладко отесанных квадров.

Смелость замысла и совершенство исполнения говорят о том, что архитектор не случайно прибег к ступенчатым перекрытиям, архаичным для этого времени: с точки зрения эстетической, свод производит сильное впечатление своей суровостью и монументальностью.

Высокое совершенство Царского кургана позволяет считать его лучшим произведением архитектуры Северного Причерноморья.

Хорошо сохранившийся Мелек-Чесменский курган (вторая половина IV — начало III века до н. э.) в Керчи, раскопанный в 1858 году, значительно уступает Царскому кургану. Квадратная в плане погребальная камера имеет ступенчатый свод, сходящийся с четырех сторон

к центру и состоящий из семи нависающих один над другим рядов каменных плит. Высота камеры — около четырех метров.

В дальнейшем камеры склепов увеличивались, а дромосы делались короче. Увеличение камеры и придание ей вытянутой прямоугольной формы вызвало новый прием перекрытия: уступчатый свод стали выводить только с продольных стен; при этом на коротких стенах образуются треугольные поля, как, например, в склепе второго Тарасовского кургана. Примером применения полуциркульных сводов в ранний период является открытый в 1860 году курган № 47 на хребте Юз-Оба, датируемый второй половиной IV века до н. э.

Развитой тип подкурганных склепов с полуциркульным сводом представляет собой первый склеп Васюринской горы на Таманском полуострове *(илл. 193)*. Это — монументальное сооружение с дромосом, коридором и погребальной камерой, перекрытой сводом по оси всего сооружения. Склеп был оштукатурен и расписан. Подобные склепы встречаются в античном зодчестве Балканского полуострова и Малой Азии. Примером поздних склепов с цилиндрическим сводом служат склеп Еврисивия и Ареты и склеп Зевсова кургана в Ольвии.

В неразрывной связи с архитектурой была стенная живопись, пожалуй, самая интересная часть художественного наследия античной эпохи Северного Причерноморья.

Как известно, памятников греческой живописи сохранилось очень мало, поэтому стенные росписи Северного Причерноморья имеют особенное значение. Они интересны и как памятники, возникшие на нашей земле, образующие своеобразную местную школу античной живописи.

Древнейшие росписи относятся ко второй половине IV века до н. э., наиболее поздние — к III — началу IV века н. э.

Наибольшее количество росписей сохранилось на территории Боспорского царства. В период наивысшего подъема культуры городов Северного Причерноморья — в IV—III веках до н. э. стенные росписи по стилю и технике близки к греческим, открытым на острове Делосе, в Приене и в других местах.

Характерной чертой древнегреческой стенной живописи была ее тектоничность, то есть нерасторжимая связь со стеной. Стиль и содержание росписей в процессе длительного развития претерпевали изменение, но эта связь не нарушалась никогда. В IV—II веках до н. э. роспись носила декоративный характер. В I веке до н. э. появились сюжетные изображения, отдельные фигуры и группы, занимающие верхнюю часть стен (люнеты). Они представляют особенную ценность как изображения быта жителей Боспора, сделанные руками местных мастеров. В этих росписях сохраняется декоративность, присущая античной живописи предшествовавшего времени, сочетающаяся с наивным реализмом, характерным для местных мастеров.

В подавляющем большинстве росписи делали по сырой штукатурке водяными красками. В отдельных случаях художники писали непосредственно на стене, без грунта. Так выполнена роспись второго склепа кургана Близницы на Таманском полуострове. В этом случае употреблялись клеевые краски (темпера).

Наиболее древняя система стенной росписи передавала структуру стены жилого дома, построенной из сырцового кирпича на невысоком каменном цоколе. Для большей

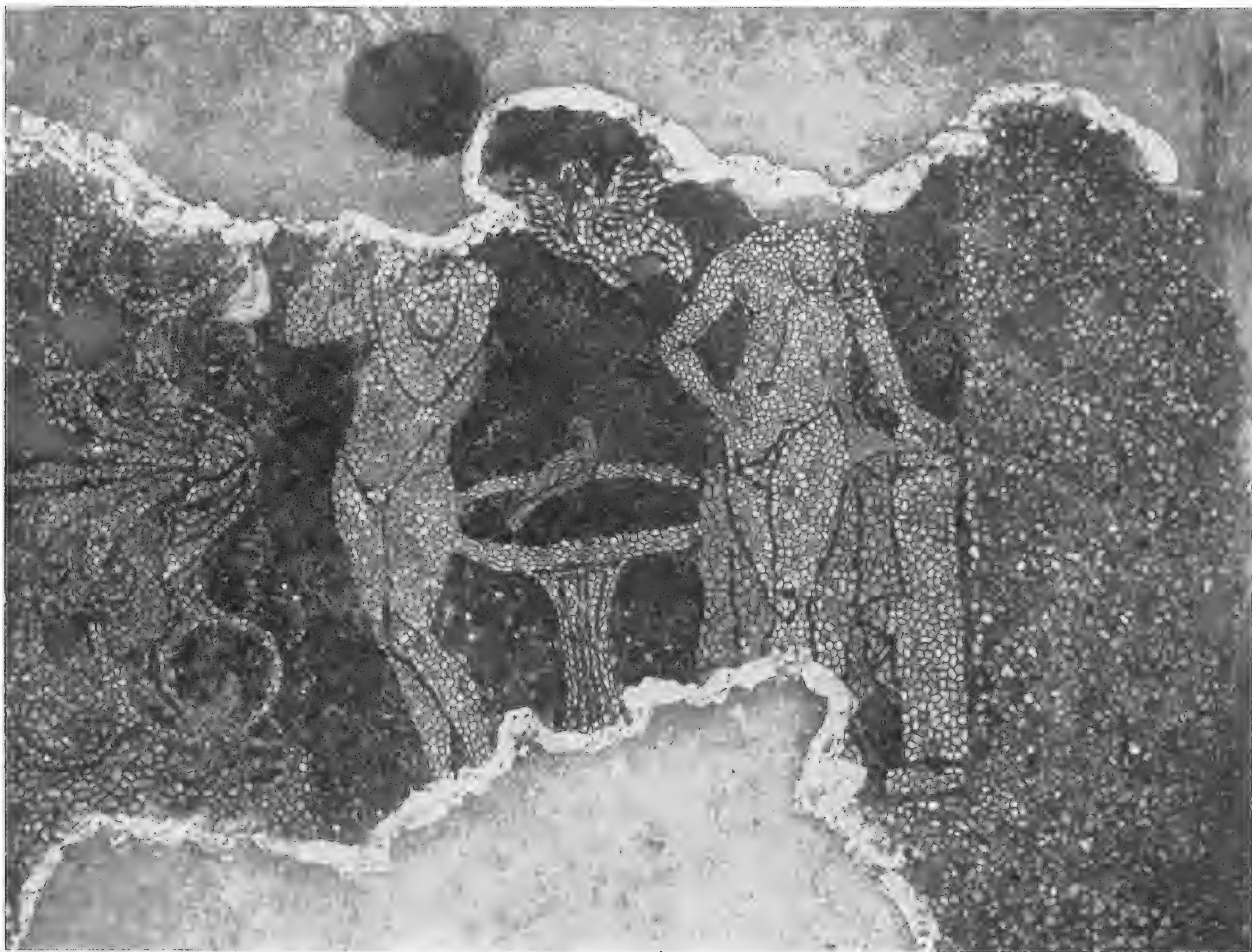


188. Реконструкция эллинистического дома, открытого в 1902—1903 гг. Б. В. Фармаковским в Ольвии.

устойчивости, чтобы стена не искривилась под тяжестью кладки, протягивали деревянную балку, над которой выкладывали следующие ряды кирпича. В верхней части стены, соответственно карнизу, снова помещалась горизонтальная балка, которая служила опорой для каркаса кровли. В росписи мастер обозначал цветом цоколь, деревянную прослойку и карниз.

Представление об этом принципе росписи дает раскраска склепа 1908 года (вторая половина IV века до н. э.) на склоне горы Митридат в Керчи *(илл. 194)*. Цоколь обозначен широкой полосой желтого цвета, затем идет еще более широкая полоса красного цвета — ряды сырцового кирпича, узкая белая полоса на месте деревянной прокладки, над ней — широкая желтая полоса и желтый же выступ, очевидно, карниз, и, наконец, белая полоса и верхняя деревянная балка.

Особый интерес представляет роспись верхней полосы, где на белом фоне изображены предметы, указывающие, что здесь погребен человек, занимавшийся спортом: на гвоздях подвешены лавровые венки, победные повязки, диадемы, ленты, арибалл — сосуд для масла, которым атлеты натирали тело перед борьбой. Все эти предметы переданы объемно, в теплой цветовой гамме. В росписи употреблены черный, красный, коричневый, оранжевый, желтый и белый цвета. Эти цвета обычны для палитры



189. Мозаика пола бани эллинистического дома в Херсонесе. Морская галька белого желтого и темно-синего цвета. II в. до н. э.

художников V века до н. э. Такой архаизм типичен для Пантикапея, бывшего далекой окраиной античного мира.

Появление усовершенствованной квадровой кладки стен вызвало изменение в структуре росписи. На Боспоре эта система стенной росписи применена очень отчетливо в склепах курганных погребений Керчи, Тамани и Прикубанья. Примером может служить роспись первого большого кургана Васюринской горы (первая половина III века до н. э.). Широкая лестница, охваченная высокими стенами, вела к двери дромоса. За ним был склеп, который представлял собой в плане не вполне правильный прямоугольник.

Камера расписана по тонкому слою штукатурки: снизу узкая черная полоса панели, над ней ряд желто-палевых квадратов, выше — ряд узких прямоугольников черного и желтого цвета, а затем — гусек, украшенный написанным лесбийским киматием на красном фоне в подражание лепному киматию. Средняя часть стены представляет сплошное красное поле, выше — желтая полочка, затем сухарный фриз, оттененный черной и белой краской, темно-лиловая полочка, узкая белая полоска, еще выше— валик, украшенный овами, написанными белой, черной и красной красками, над ними — синий профиль симы. На симе написаны водостоки в виде львиных голов темно-синего цвета с белыми тенями, между водостоками — акротерии и балюстрада; сверху свободно сидят птички, в расположении которых нет никакой закономерности. Эта роспись изображает ограду героона — священного места почитания героя.

Свод склепа оштукатурен. В центре его изображен прямоугольный ковер густо-синего цвета, обрамленный широким темно-красным бордюром с кистями по углам.

Росписи склепа Васюринской горы аналогичны росписи гробницы возле Александрии и гробницы в Палатице (в македонской Фракии). Ковер на своде склепа Васюринской горы восходит к тем коврам, которыми покрывали катафалки в Малой Азии и беседки погребальных лодок в древнем и эллинистическом Египте.

К III веку до н. э. относится склеп возле Анапы, очень близкий по росписи к склепу Васюринской горы, но в нем на своде вместо ковра изображено голубое небо.

Во втором склепе кургана Большая Близница (IV век до н. э.) по верхней части стен дромоса и склепа проходил растительный орнамент, а на плите, замыкавшей ступенчатый свод, помещалось колоссальное оплечное изображение богини Деметры или Коры в венке из листьев и цветов, похожих на повилику и мак (*илл. 195*). Облик богини, полный величия и возвышенного спокойствия, мастерски передан художником. Голова написана на синем фоне фронтально. Карие глаза широко

раскрыты. Черты лица правильны. Контур округлого, немного тяжелого подбородка плавно переходит в полные щеки. Густые темные волосы, разделенные прямым пробором, обрамляют лицо. На стройной шее — золотое ожерелье, с темени на спину спускается светлое покрывало, отороченное двойной красной полосой. Кистью левой руки богиня касается покрывала, в правой руке она держит ветку красно-желтых цветов. Золото ожерелья и яркие цветы на гибких стебельках смягчают строгий облик богини, делают ее более привлекательной.

Написанная темперой непосредственно по камню, без грунта, роспись оказалась очень непрочной: после того как она была извлечена из склепа, краски выцвели и осыпались, и она погибла.

В эпоху эллинизма в Малой Азии и Александрии вошли в моду облицовки дворцовых стен изнутри тонкими плитами цветного мрамора. Этот декор был очень красив, но стоил дорого и не мог получить широкого распространения. В IV веке появились подражания ему — изображения в росписях стен мраморных квадров с прожилками. Эти росписи исполнялись в технике фрески и, как в предшествовавший период, были связаны со структурой стены.

Внизу, над полом — низкая непрерывная полоса цоколя черного, красного или белого цвета, затем высокий ряд ортостатов, над ними — горизонтальная зона, которая членится на 3—4 полосы, изображающие узкие, лежащие плашмя плиты многоцветных мраморов, яшмы и пр.; над плитами — полосы орнаментов, меандра, жемчужника. Фриз мог быть рельефный или нарисованный. Над горизонтальной зоной помещалось три или четыре ряда прямоугольных одноцветных панно. Верх стены нигде не сохранился и реконструируется на основании найденных фрагментов росписей и позднейших аналогий. Он, видимо, был более легким и иногда создавал иллюзию широких пространств за пределами комнаты. В декор верха стены были введены элементы перспективы и архитектурные детали. Иногда изображались открытые окна и двери. Такая роспись была, по-видимому, в зданиях на восточном склоне горы Митридат, раскрытых в 1896—1899 годах.

Близость этой росписи к делосским заставляет предполагать, что на Боспоре работали те же малоазийские мастера, что и на Делосе. Помощниками их могли быть местные живописцы.

По времени и по типу к пантикапейским росписям близки штукатурные облицовки, найденные в Фанагории.

Обращаясь к росписи ваз, мы можем констатировать, что в V—IV веках до н. э. в Северном Причерноморье по-прежнему распространены были расписные вазы, причем почти исключительно привозные из Афин. С III века до н. э. снова, как в период архаики, начал преобладать ввоз керамики из Малой Азии. С конца IV и в III веках до н. э. стали производить и местные расписные вазы. В городах Северного Причерноморья в эпоху эллинизма слагался свой художественный стиль, развитие которого шло в русле эллинистической живописи. Но обладал он и специфическими особенностями.

Среди ранних образцов строгого стиля выделяется по художественным достоинствам изображение Менелая и Елены на дне краснофигурной вазы, найденной в Пантикапее. Предполагают, что роспись эта была выполнена аттическим мастером Ольтосом в конце VI века до н. э. В Ольвии были обнаружены фрагменты краснофигурных ваз строгого стиля, исполненных, возможно, другим аттическим мастером — Эпиктетом в конце VI или в V веке до н. э.

Образцом развитого строгого стиля может служить найденный в Пантикапее кратер с изображением Афины, наливающей вино в чашу стоящему перед ней Зевсу (начало V века до н. э.). Исключительная композиционная ясность, тонкий и четкий рисунок, сдержанность и выразительность жестов персонажей характеризуют это изображение.

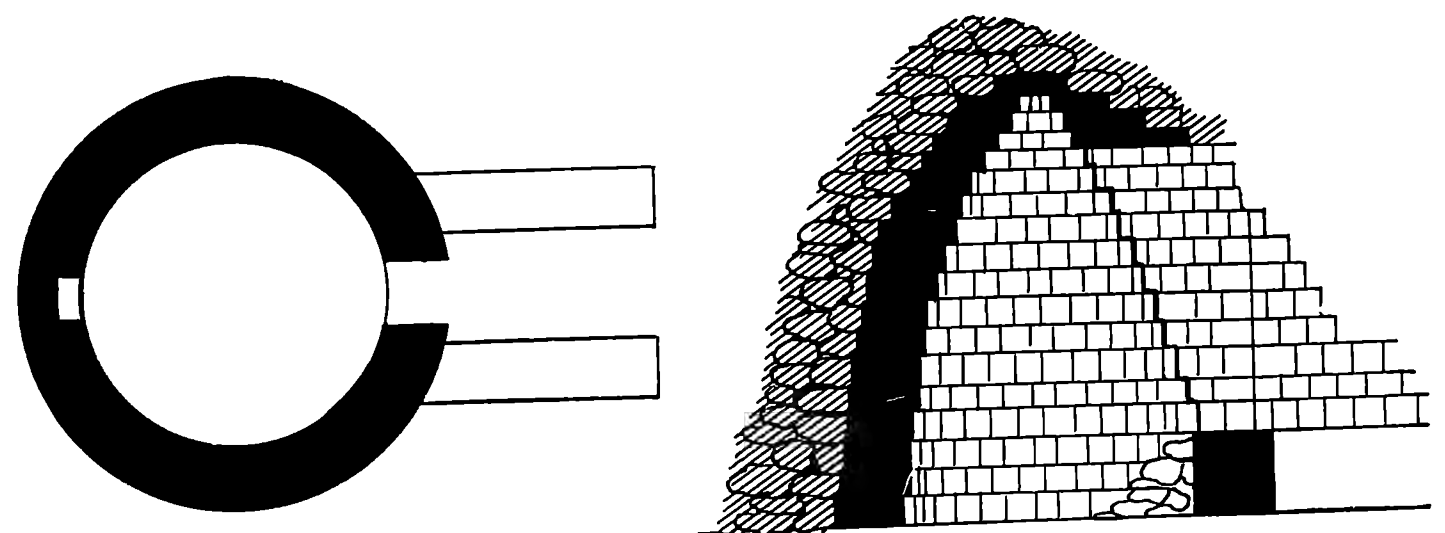
Стремление к передаче движения и объемности фигур сказалось в росписи кувшина, где изображен бородатый Силен, убегающий с похищенной им гермой бога Диониса (*илл. 196*). Эта ваза относится ко времени после середины V века до н. э. Ранних краснофигурных ваз найдено сравнительно немного.

Особенно увеличился ввоз аттической керамики в Причерноморье в конце V — начале IV века до н. э. Раскопками обнаружен ряд первоклассных полихромных, рельефных и фигурных ваз, относящихся к этому времени. Среди них три фигурные вазы, найденные в Фанагории, отличаются исключительным мастерством исполнения и прекрасной сохранностью.

Фигурные вазы, известные в Греции с древнейших времен, особенное распространение получили в конце V и в IV веках до н. э.

В 1869 году в одном из больших курганов около древней Фанагории было открыто неразграбленное богатое погребение. Могила пострадала только от обвала покрывавших ее бревен. Там были найдены многочисленные предметы женского обихода: золотые пластинки с рельефными изображениями медузы и цветка, маски смеющегося сатира, перстень, зеркало, несколько терракотовых статуэток, краснофигурные вазы, чернолаковые сосуды и другие предметы. Ваз было найдено шесть. Три из них представляют особый интерес. Это вазы-статуэтки Афродиты, сирены и сфинкса, представляющие собой флаконы для ароматического масла.

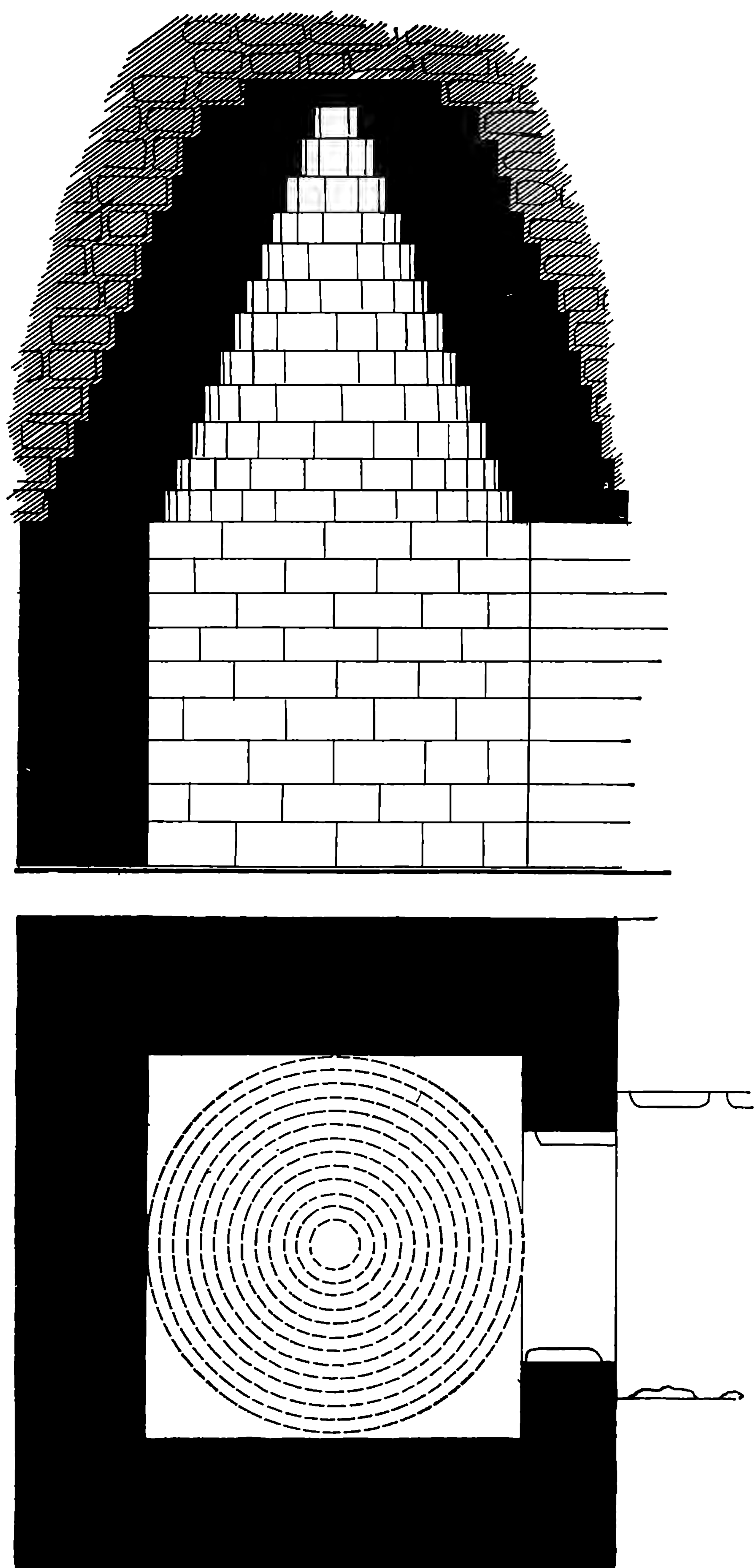
Ваза в виде Афродиты (высота 17,5 сантиметра) изображает момент рождения богини из раскрывшихся створок морской раковины. Она предстает перед зрителем спокойная и величавая, увенчанная золотой стефаной, которая украшена розетками. На груди ее ожерелье с подвесками. От ожерелья спускаются перекрещивающиеся золотые бусы. Розовое лицо и тело богини, яркие губы и живой румянец щек прекрасно сочетаются с золотыми волосами. С удивительным мастерством сделаны переходы в раскраске лица, тонкий рисунок глаз и бровей. Красочная поверхность статуэтки мягким блеском несколько напоминает фарфор, так как раскраска дела-



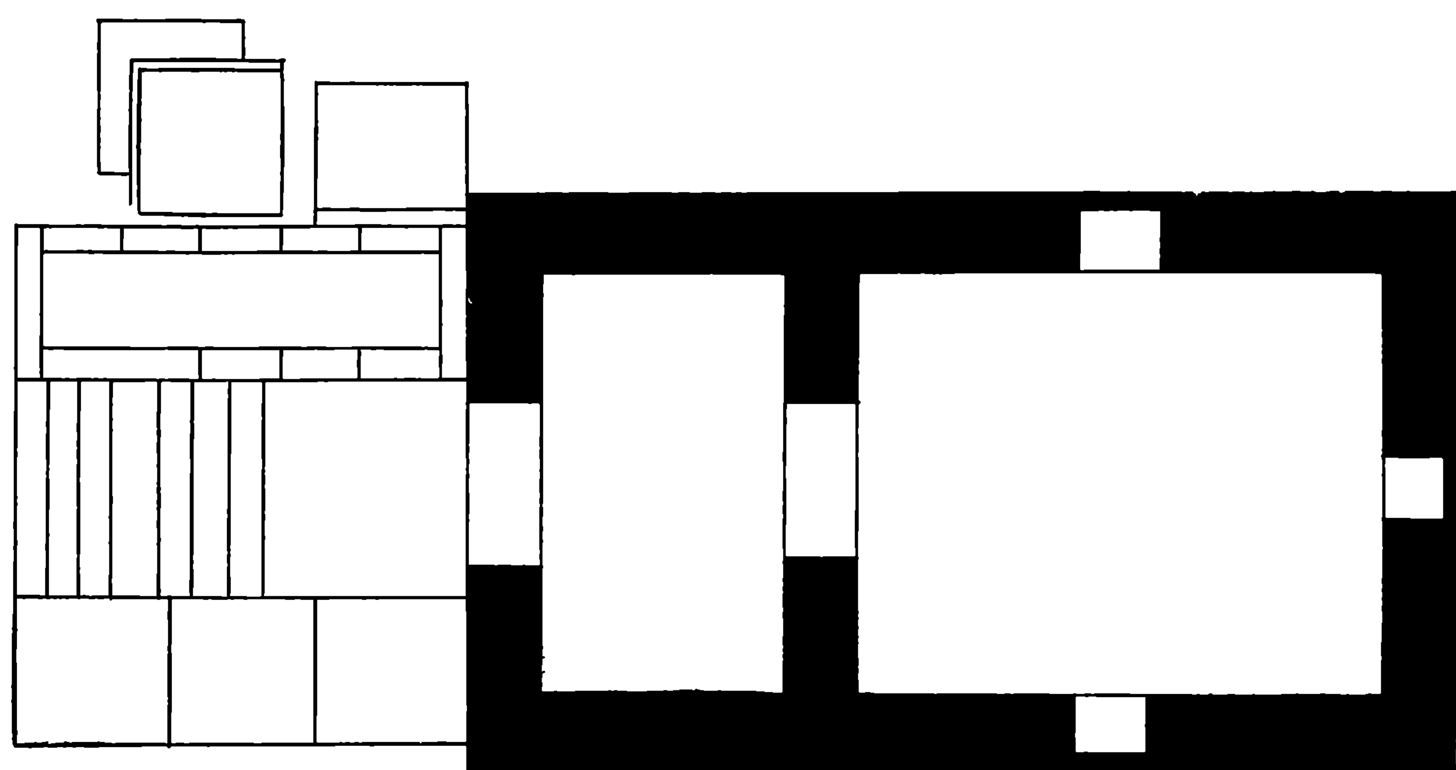
190. Золотой курган в Керчи. Начало IV в. до н. э. План и разрез.



191. Царский курган в Керчи. Дромос. Начало IV в. до н. э.



192. Царский курган в Керчи. Начало IV в. до н. э. План и разрез камеры.



193. Склеп Васюринской горы. Первая половина III в. до н. э. План.

лась, по-видимому, на особом эмульсионном грунте. Только нижняя часть вазы, изображающая морские волны, покрыта матовой краской. Гармоничный колорит в сочетании с красотой форм и пропорций создает образ лучезарной красоты богини любви, олицетворяющей радость и жизнь. Величавое спокойствие Афродиты напоминает о произведениях высокой классики. Здесь нет еще той утонченной грации, которая появляется в произведениях Праксителя. Этим определяется и датировка вазы — конец V или начало IV века до н. э.

Фигурная ваза в виде сирены (высота 16,5 сантиметра), судя по стилю и по техническим приемам, сделана в той же мастерской, что и Афродита. Сирена в греческой мифологии — получеловек, полуптица, морской демон, один из мрачных демонов смерти; пение и пляски сирен обладают могучим свойством очаровывать смертных, их красота зловеща и опасна. Однако сирены, как и другие мифологические образы, меняли свой характер и значение на протяжении веков и постепенно — к V веку до н. э.— стали трактоваться как охранители и утешители человека.

Еще совершеннее ваза в виде сфинкса (высота 21 сантиметр). Крылатый греческий сфинкс с львиным телом, с головой и грудью женщины изображен сидящим с большими сложенными крыльями; голова его слегка повернута вправо (*илл. 197*). Силуэт легок и изящен, в контуре чувствуется уверенная рука большого мастера. Особенно поражают лицо и глубокий взгляд широко открытых глаз. По древнейшим представлениям греков, сфинксы — злые демоны смерти. С течением времени сфинкс приобретал все больше человеческих черт. Его наделяли страшной, зловещей красотой. В связи с общим постепенным изменением характера религии к концу V и IV векам до н. э. сфинкс превратился, как и сирена, из гонителя человека в его охранителя. Таково значение сфинкса и на фанагорийской вазе.

Раскраска вазы прекрасно сохранилась. Она построена на контрасте блестящих красок, покрывающих фигуру, с матовыми красками на основании статуэтки и длинных голубовато-серых крыльях. Позолоченные волосы, спадающие на грудь локонами, роскошная стефана с крупными золотыми розетками, тройное золотое ожерелье на прекрасной белой шее являются достойным обрамлением чарующего лица. В этом совершенном произведении античность обращена к нам той своей гранью, в которой облик человека, еще не ограниченный конкретностью индивидуального, дается приподнятым над повседневностью, сильным, мудрым и прекрасным.

Все три вазы датируются одним временем и происходят из одной и той же аттической мастерской.

Полихромия этих ваз дает возможность представить, какой была раскраска монументальной скульптуры.

Найденные в кургане Куль-Оба пластинки из слоновой кости с изумительными рисунками были частью декора саркофага. По-видимому, было изображено несколько сцен: на одной пластине сохранилась часть фигур Париса и Геры, на другой — Афины и Афродиты; в целом это сцена суда Париса (*илл. 198*); квадрига с возничим (*илл. 199*); охота на зайца и скиф, упавший с лошади. Рисунки эти уверенностью и тонкостью исполнения не уступают лучшим изображениям на вазах того времени. В IV веке до н. э. спрос на греческую привозную керамику в городах Северного Причерноморья настолько возрос, что в Аттике соответственно увеличилось изго-



194. Роспись стены склепа 1908 г. на горе Митридат. Вторая половина IV в. до н. э.



195. Голова Деметры. Роспись центральной плиты свода склепа Большая Близница. IV в. до н. э.

товление ваз специально на вывоз. Об этом говорят большое количество этих ваз в Северном Причерноморье и сюжеты их росписей, рассчитанные на вкусы местного населения.

Прежде всего, это дорогие вазы с росписью и рельефными полихромными украшениями. Наиболее знамениты две подписные вазы, вышедшие из мастерской Ксенофанта Афинянина. Бо́льшая из них, найденная в 1837 году в Пантикапее,— лекиф из прекрасно обработанной глины, покрытой блестящим черным лаком (*илл. 200*). На лицевой стороне развернута многофигурная сцена охоты. Прежде она условно называлась охотой царя Дария, так как его имя написано над одним из персонажей. На оборотной стороне вазы — орнаментальная краснофигурная роспись. В охоте участвуют греки, персы и скифы. Некоторые охотники — на колесницах, другие — верхом, третьи — пешие. Они преследуют вепря, оленя и грифонов. Часть фигур представлена в рельефной технике и раскрашена, другая исполнена в обычной краснофигурной манере. Скифы и персы даны в условном изображении «варваров».

Композиция свидетельствует о поисках мастера в области многоплановости и перспективы. Эта черта, одновременно с богатством палитры художника и наличием в ней переходных тонов — фиолетового, голубого, бледнозеленого, говорит о старании вазописца идти в ногу с монументальной живописью, где Аполлодор и его ученики овладели передачей светотени, фактуры предметов и объема.

Другая ваза Ксенофанта, найденная в 1883 году в насыпи Змеиного кургана близ Керчи, тоже имеет форму лекифа. Некоторые рельефные фигурки этой вазы оттиснуты в тех же формах и раскрашены, как и на большом лекифе (*илл. 201*).

Подобного рода вазы пользовались в Боспоре большим спросом. Среди лучших, помимо ваз Ксенофанта, можно назвать гидрию работы аттического мастера IV века до н. э., найденную в Пантикапее в 1872 году. Ее сюжет — спор Афины с Посейдоном за первенство в Аттике — представляет исключительный интерес, так как воспроизводит главную часть композиции западного фронтона Парфенона.

Одновременно с полихромными фигурными и рельефными вазами на Боспор продолжали ввозить из Аттики прекрасные краснофигурные вазы, мастера которых продолжали высокие традиции искусства V века до н. э. Среди дошедших до нас ваз этой группы следует упомянуть найденную в 1859 году в Павловском кургане пелику с изображением элевсинских божеств.

В кургане была, вероятно, погребена жрица богини Деметры, культ которой был широко распространен на Боспоре, а главные таинства совершались в Элевсине. Рядом с сидящей Деметрой, в золотом головном уборе — калафе, в богатой одежде, с серьгами и ожерельем, стоит ее дочь Кора, держащая в руке факел. Между ними — Плутос с рогом изобилия. Летящая крылатая колесница уносит Триптолема с колосьями пшеницы в руках. По обеим сторонам центральной группы изображены Геракл, Афродита, Эрот, Дионис и другие боги. Рисунок на вазе поражает тонкостью и совершенством графического исполнения. Композиция соответствует форме сосуда. В росписи много золота и белой краски.

Достойна внимания найденная в Пантикапее краснофигурная кальпида с изображением невесты в кресле, эротов и подруг, приносящих ей дары (*илл. 202*).



196. Краснофигурный кувшин (ольпа) с изображением Силена, похитившего герму Диониса. Найден в Пантикапее. Афинский мастер. Глина, черный лак. Середина V в. до н. э.

Кроме уникальных по мастерству расписных ваз, в большом количестве ввозились рядовые краснофигурные вазы, среди которых больше всего было так называемых боспорских пелик. Местом их производства была Аттика. Сюжеты росписи пелик были в основном взяты из эллинских мифов, тесно связанных с Северным Причерноморьем и соседними странами. Это сказания об амазонках и об аримаспах — легендарном народе, который вел борьбу за золото с охранявшими его грифонами. Сражение конного аримаспа с грифоном, гóловы амазонки и коня, амазонки, сражающиеся с греками,— вот основные мотивы росписи пелик. Кроме того, на многих пеликах изображали Диониса и Афродиту, войну пигмеев с журавлями и другие сюжеты.

По качеству исполнения боспорские пелики уступают расписным вазам V века до н. э. В форме сосудов появляется вялость, композиция теряет четкость, рисунок становится небрежным и менее выразительным, хотя всегда сохраняет подчеркнутую декоративность и связь с формой сосуда.

В IV—III веках до н. э. в городах Северного Причерноморья значительно развилось местное производство художественной глиняной посуды, расписной, а также рельефной.

Среди полихромных ваз выделяется найденная в Ольвии в 1904 году ойнохоя. Ваза не вполне симметрична. Снаружи вся она покрыта белой обмазкой, на которую нанесена роспись, покрывающая тулово сосуда. Изображена тения — победная повязка атлета, украшенная орнаментом из усиков, пальметт и жемчужника. Поле тении — ярко-красного цвета, орнамент выполнен белой и голубой красками. Колорит и характер росписи своеобразны и не имеют связи с греческой керамикой.

Подобных ваз сохранилось немного. Гораздо многочисленнее группа так называемых «акварельных» ваз. Их изготовляли в местных мастерских на рубеже IV и III веков до н. э. и в течение III — II веков использовали в качестве погребальных сосудов. Они сильно уступают аттическим,— грубее, хуже обожжены, формы их часто асимметричны. По композиции и сюжету росписи этих ваз близки к боспорским пеликам, но по существу в основе росписей лежит чисто живописный принцип, противоположный линейному рисунку греческой вазописи (*илл. 203*).

Несмотря на развитие местного гончарного искусства, в III веке до н. э. продолжался ввоз греческой керамики, особенно чернолаковой с рельефными гирляндами, с росписью красками и позолотой. Это были подражания серебряным сосудам, распространенным в IV—III веках до н. э. в Аттике, Италии, городах Малой Азии и Египта.

В V—III веках до н. э. в городах Северного Причерноморья было, несомненно, гораздо больше произведений скульптуры, чем в период архаики. Это были статуи и рельефы, которые привозили главным образом из Малой Азии. Местная скульптурная школа в то время еще не сложилась.

В Ольвии была найдена необычная полихромная мраморная стела, на одной стороне которой помещено изображение юноши-атлета, на другой — амазонки или скифа-воина. Это произведение раннего строгого стиля ионийской пластики начала V века до н. э., о чем свидетельствует непреодоленная еще условность изображения.

Достойна упоминания найденная в Керчи верхняя часть стелы с изображением атлета (*илл. 206*). Сохранилась голова юноши. Трактовка глаз, широко открытых и выпуклых, а также некоторая плоскостность всего изображения позволяют отнести стелу к периоду ранней классики (первая половина V века до н. э.). Мягкость моделировки и текучесть линий указывают на происхождение стелы из ионийской мастерской.

В период наиболее тесной связи Северного Причерноморья с Афинами, в середине второй половины V века до н. э., сюда, несомненно, ввозили произведения аттической скульптуры, но они, видимо, погибли; во всяком случае, пока не найдены. Небольшая статуэтка ремесленной работы IV—III веков до н. э., найденная в Ольвии, представляет собой довольно свободную копию знаменитой статуи Афины Парфенос из золота и слоновой кости работы Фидия.

Скульптура IV века до н. э. представлена несколько лучше. Найденный в Ольвии постамент статуи с надписью «Пракситель», а также надписи из Ольвии и Херсонеса с упоминанием имени Праксителя свидетельствуют о том, что подлинные произведения великих мастеров украшали города Северного Причерноморья.



197. Сфинкс. Фигурный лекиф, найден в Фанагории. Афинский мастер. Глина, раскрашенная с позолотой, черный лак. Конец V—начало IV в. до н. э.



198. Суд Париса. Гравированный рисунок на пластинке слоновой кости из кургана Куль-Оба. Конец V в. до н. э.

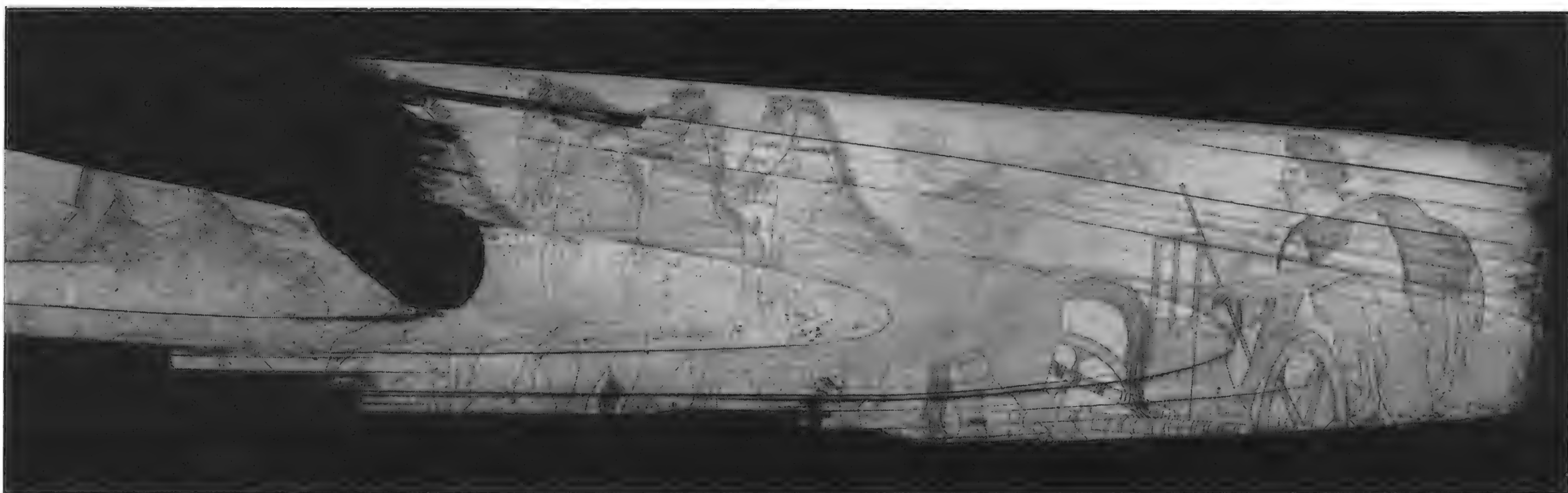
Голова Геракла из Херсонеса и голова Асклепия из Ольвии созданы под влиянием творчества великого Скопаса. Об этом говорят патетичность образов, компактность построения, обобщенная трактовка голов, глубокие орбиты глаз (*илл. 204—205*).

К другому направлению принадлежит статуя юного Диониса, найденная в Пантикапее. Несмотря на плохую сохранность статуи, можно оценить красоту пропорций, искусную постановку фигуры и тонкую моделировку одежды. Статуя датируется началом IV века до н. э., хотя некоторые исследователи относят ее к более позднему времени и видят в ней воздействие творчества Праксителя.

Прекрасным произведением архитектурно-декоративной скульптуры третьей четверти IV века до н. э. является найденный в Фанагории великолепный мраморный акротерий, состоящий из пальметт и листьев аканфа. Он венчал, вероятно, высокую надгробную стелу. Это работа аттического мастера (*илл. 209*).

Следует упомянуть выдающийся по своей художественности мраморный саркофаг, найденный в кургане Лысая гора на Таманском полуострове (*илл. 210*). Прямоугольный, простых и строгих очертаний саркофаг напоминает произведение архитектуры. Двускатная крышка его, украшенная акротериями и антефиксами, похожа на крышу храма. Особенно изящны проходящие посередине каждой стенки углубленные полосы бледнорозового цвета, декорированные позолоченными розетками. Саркофаг этот греческой работы IV—III веков до н. э.

К III веку до н. э. относятся найденные в Ольвии три мраморные головы: бородатого бога, вероятно Асклепия; женщины, может быть, богини здоровья Гигиеи (*илл. 207—208*) и Эрота. Это произведения александрийской школы. Слегка склоненная вправо голова бородатого бога с добрым взглядом напоминает произведения Скопаса и Бриаксида. Женская голова с волнистыми, разделенными на прямой пробор волосами, с тонкими чертами лица, нежным взглядом и мягкой улыбкой по манере исполнения продолжает направление искусства Праксителя. Типична для раннего эллинизма голова юного Эрота, в которой сочетаются художественные приемы Скопаса и Праксителя.



199. Похищение Левкипид. Гравированный рисунок на пластинке слоновой кости из кургана Куль-Оба. Конец V в. до н. э.



200 Арибаллический лекиф с изображением охоты. Найден в Пантикапее. Из мастерской Ксенофанта Афинянина. Глина черная, глазурованная. Накладные рельефы расписаны. Начало IV в. до н. э.



201. Ариболлический лекиф. Найден в Змеином кургане. Из мастерской Ксенофанта Афинянина. Глина черная, глазурованная. Накладные рельефы расписаны. Начало IV в. до н. э.

Пергамское направление в искусстве представлено портретной головой эллинистического царя, возможно, Митридата Евпатора, создающей индивидуальный образ энергичного человека (*илл. 211*).

Ярко выражен стиль высокой классики в рельефах деревянного саркофага из Змеиного кургана (*илл. 212—214*). Сохранились рельеф с изображением Геры, рельеф с орнаментом из волют и пальметт и рельеф с Аполлоном. Художник умело применил позолоту.

Резьба по дереву составляла одну из наиболее совершенных отраслей искусства Северного Причерноморья. Ценность сохранившихся памятников тем более значительна, что греческая деревянная резьба почти полностью утрачена. До нашего времени дошло несколько деревянных саркофагов, по-видимому, выполненных греческими мастерами на месте. Они имеют форму прямоугольных сооружений с двускатной крышей. Некоторые декорированы инкрустацией, резными и лепными раскрашенными украшениями и позолотой. Наиболее интересен саркофаг III века до н. э., найденный в Анапе, с фигурками нереид, плывущих по морю на тритонах, гиппокампах и др. Сложный линейный ритм ассоциируется с морской поверхностью, характер всего фриза изящен и легок.

Резьбой по дереву занимались и местные мастера. Их своеобразный стиль, сочетающий условность и плоскостность с ярко выраженными реалистическими устремлениями, мы видим на выразительных ажурных рельефах керченского деревянного саркофага II века н. э. (*илл. 215—216*).

Очень распространены были в тот период изделия из терракоты. Найденные в Северном Причерноморье терракотовые статуэтки представляют большое многообразие типов. Как и раньше, но в большем количестве, их производили на местах, правда, используя привозные формы или статуэтки в качестве эталонов.

В расщелине грязевого вулкана Майкопской горы на Таманском полуострове найдена многочисленная группа терракот, главным образом протомы богинь Деметры, Коры, Афродиты и Артемиды, приносимые в святилища почитателями на протяжении более двухсот лет. Анализ вскрывает картину постепенного изменения образа и характера изображения великих богинь, олицетворявших плодоносящие силы природы.

Интересен комплекс из двадцати восьми статуэток конца V — начала IV века до н. э. из кургана Большая Близница (*илл. 217, 219*). Гротескные статуэтки, связанные с культом Деметры и ее мистериями в Элевсине, были положены в погребение знатной жрицы этого культа. Выполнены они были в Аттике, вероятно, в мастерской элевсинского святилища. Следует отметить, что заостренность характерных черт персонажей, доходящая до карикатурности, встречается только в мелкой пластике и в классическую эпоху имела культовое значение.

Среди найденных в Северном Причерноморье терракот этого времени имеются все основные типы греческих статуэток. Тут и протомы Деметры, Коры и Афродиты, местной работы и привозные, и женские статуэтки (*илл. 218, 220*); фигурки детей, эротов, силенов, изображения животных.

Характер статуэток менялся. Стиль их становился более живописным, динамичным. Появлялись новые сюжеты.

Ярким явлением в искусстве Северного Причерноморья была торевтика. Особенно благоприятной для ее развития оказалась почва Северо-Восточного Причерноморья. Здесь было развитое скифское искусство, сюда проникали и веяния восточного, в частности иранского искусства. В VI веке до н. э. преобладали предметы, ввезенные из ионийских центров,— оружие, утварь, посуда из бронзы. В V веке до н. э. из Аттики поступали и серебряные изделия. Уникальные художественные произведения из золота, серебра и электора конца V и IV веков до н. э. найдены в курганных погребениях и склепах в городах Северного Причерноморья и в прилегавших районах Скифии. Происхождение этих вещей различно. Рассматривая их, мы различаем три группы.



202. Краснофигурная кальпида с изображением эротов и подруг, приносящих дары невесте. Найдена в Пантикапее. Афинский мастер. Глина, черный лак, белая краска, пурпур, позолота. Конец V— начало IV в. до н. э.



203. Так называемая «акварельная пелика» из Фанагории. Глина, краска. IV—III вв. до н. э.

Первая — это вещи высокого мастерства, созданные греческими торевтами, сумевшими вложить в них совершенное понимание стиля греческой классики и показать образцы самого замечательного ювелирного искусства, применяя чеканку, тончайшую филигрань и зернь (*илл. 222—223*). Значение этой группы памятников тем более велико, что в самой Греции подобные вещи не сохранились (*илл. 221*).

Вторая группа представляет не меньший интерес. Это превосходные произведения, выполненные греческими мастерами по специальному заказу и украшенные изображениями скифов (*илл. 224, 226—229*). В отличие от условной трактовки скифов как «варваров», здесь изображения очень конкретны. Чувствуется, что художник прекрасно знал жизнь скифов, сам ощутил воздух степей, видел лохматых, выносливых скифских коней. По стилю мы определяем здесь руку мастера грека, хотя он создал негреческие формы сосудов. Это культовый скифский кувшин с закругленным дном, без ручек, знаменитые сосуды из Куль-Обы и Воронежа, Чертомлыка, сосуд из кургана Солохи со сценой охоты.

По-видимому, главным центром их изготовления была царская мастерская в Пантикапее, вероятно, часть монетного двора, организованного Саптокидами [12]. Со второй четверти IV века до н. э. здесь наряду с серебром и медью стали чеканить и золотую монету. Тогда же были приглашены опытные резчики штемпелей, среди которых были и скульпторы. Приехавшим из Греции художникам помогали местные греческие и скифские мастера, вносившие в произведения специфический колорит.

К третьей группе относятся вещи, которые были выполнены в других мастерских Северного Причерноморья.

В конце эллинистической эпохи сложился так называемый красочный стиль, соответствовавший характеру эллинистического декоративного искусства. Появились золотые украшения, усыпанные цветными камнями (гранат, сердолик, халцедон). Примером может служить золотая диадема из Артюховского кургана (*илл. 225*).

Среди монет Северного Причерноморья особенного внимания заслуживают монеты Боспора, достигшие совершенства в IV веке до н. э., когда была введена чеканка золотых монет,— великолепные статеры с изображением головы бородатого Сатира (*илл. 230*), а на оборотной стороне — львиноголового грифона с копьем в зубах, идущего по хлебному колосу (*илл. 231*). Голова сатира очень характерна и выразительна — это, повидимому, образ местного божества. Львиноголовый грифон, вероятно, символизировал дружественные отношения с Афинами и враждебные — с Персией: львиноголовый грифон считался исконным врагом персидского царя. Хлебный колос был символом торговли зерном — основы благосостояния Боспора.

В то же время в Боспоре чеканили серебряные и медные монеты. На них помещали голову Афины или длинноволосого сатира, то бородатого, то без бороды; на обороте изображали грифона или орла с рыбой, или голову быка и т. п. (*илл. 232—235*).

Глиптика — резьба на твердых и ценных породах камня — требовала высокого мастерства и преодоления многих технических трудностей. Резные геммы хорошо противостоят разрушительному действию времени, и многие из них дошли до нас в хорошей сохранности. Геммы высоко ценились в древности.

По способу резьбы они делятся на инталии — с врезанным вглубь изображением, и камеи — с рельефным изображением. Более древними являются инталии, известные в искусстве Востока и Эгейского мира. Практически инталия служила личной печатью, заменяла подпись; ею запечатывали кладовые, визировали деловые бумаги. Камеи появились позже, в эпоху эллинизма, и применялись для ожерелий, браслетов, серег.

В Северном Причерноморье резные камни были широко распространены с VI века до н. э. по III век н. э. В Греции наибольшего расцвета камнерезное искусство достигло во второй половине V века до н. э. На Боспоре было найдено много греческих гемм этого времени. Наиболее значительная из них — подписная гемма резчика Дексамена, уроженца Хиоса — найдена в одном из курганов Юз-Обы (*илл. 236*). Это скарабеоид [13] из голубого халцедона, на котором с тонким мастерством изображена летящая цапля. Очень удачны композиция и сочетание рисунка с цветом и формой камня. Возможно, что резцу того же мастера принадлежит и превосходная яшмовая гемма с конем на ристалище в собрании Эрмитажа. Свободно передано стремительное движение коня, пришедшего к победному столбу.

Для обеих гемм характерно сочетание обобщенности образа с точной передачей деталей. Достоин упоминания подписной золотой перстень работы Афинада с изображением знатного перса со стрелой в руке (*илл. 237*).

В Северное Причерноморье привозили не только резные камни греческой работы, но и персидские цилиндры-печати, финикийские и италийские скарабеи с резными изображениями.

Кроме гемм из полудрагоценных камней и золотых перстней-печатей существовала более дешевая продукция — отливки с гемм из пасты и стекла (так называемые литики) и бронзовые печати. Характерно, что в I — II веках н. э. печати распространились среди жителей городов. Многие из этих печатей выполнены местными мастерами.

В III — II веках до н. э. города Северного Причерноморья стали клониться к упадку. Усилилась активность скифских племен, общественное развитие которых достигло стадии разложения родового строя. Скифы стали рассматривать жителей греческих городов как своих врагов и конкурентов в торговле, старались овладеть выходом к морю, захватить и подчинить себе греческие приморские города.

Ольвия первая испытала на себе притязания скифов. Со второй половины III века до н. э. ей пришлось признать их силу и приносить им «дары». В первой половине II века до н. э. существовал протекторат скифов над Ольвией. На ольвийских монетах появилось имя скифского царя Скилура.

В середине I века до н. э. Ольвия подверглась жестокому разгрому со стороны гетов, живших в северо-западном Причерноморье. После разгрома жизнь в городе стала понемногу возрождаться, но Ольвия уже не могла достигнуть былого расцвета. В то же время усилилась активность сарматских племен, опустошавших скифские земли; они вытесняли из Приднепровья скифов, и те вынуждены были удалиться в Крым. В результате товарооборот был нарушен, что не могло не отразиться на торговле с греческими городами.

Рим и Понт ревниво следили за ходом событий в Северном Причерноморье. Понтийское царство, как и Рим, видело в городах Северного Причерноморья возможный оплот и резерв людских сил и продовольствия. Поэтому, когда Ольвия просила помощи в борьбе против скифов, понтийский царь Митридат VI Евпатор послал туда полководца Диофанта. В 107 году до н. э. в Боспоре вспыхнуло восстание зависимых скифов под водительством Савмака, подавленное с помощью Диофанта. Боспор, Херсонес и Ольвия оказались под властью Митридата и вошли в состав Понтийского царства.

Втянутые в борьбу Понта против Рима, города Северного Причерноморья в результате длительных перипетий попали в некоторую политическую зависимость от Рима. На боспорских золотых статерах чеканили в то



204. Голова Геракла из Херсонеса. Мрамор. IV в. до н. э.



205. Голова Асклепия из Ольвии. Мрамор. IV в. до н. э.

время на одной стороне изображение римского императора, а на другой — боспорского царя. Зависимость от Рима то усиливалась, то ослабевала, но Боспор и другие города Северного Причерноморья никогда не входили в состав римских провинций. Римские императоры рассматривали эти города как свои форпосты на окраине античного мира.

Период позднего эллинизма и первые века нашей эры были временем постепенного упадка, который распрсстранился на все города Северного Причерноморья. Наиболее жизнеспособным оказалось Боспорское царство с его греко-скифским смешанным населением. Приспособившись к новым условиям, оно перестроило свою экономику и с конца I века до н. э. снова вступило в полосу расцвета, хотя при общем ослаблении рабовладельческой системы, которая сказывалась и в Боспоре, всякий хозяйственный подъем мог быть лишь относительным и временным. В тот период транзитная торговля отступила на второй план. Интенсивно развивалось сельское хозяйство, рыболовство, строились многочисленные винодельни, расширялось ремесленное производство.

Боспор вел постоянную торговлю с городами Малой Азии, особенно с городами южного берега Черного моря — Синопой, Амисом и Гераклеей, а также с местными племенами Прикубанья и Придонья.

Некоторый экономический подъем в Северном Причерноморье благоприятно сказался на строительстве.



206. Стела из Пантикапея. Ионийский мастер. Мрамор. Первая половина V в. до н. э.

В I веке н. э. шло восстановление домов, общественных зданий, храмов (например, храм Аполлона-Простата в Ольвии), крепостных сооружений в Пантикапее, Ольвии, Херсонесе, Гермонассе и других городах, и даже возведение новых крепостей, например, города-крепости Илурата для защиты столицы Боспорского царства — Пантикапея.

Раскапываемый в настоящее время Илурат был расположен на возвышенности. Оборонительные стены и башни его поражают монументальностью. Толщина стен превышает 6 метров. Внутри крепости помещался город с прямыми улицами и переулками.

Архитектура жилых домов не испытала существенных изменений сравнительно с эллинистическим периодом. Заметно лишь желание наиболее экономично использовать помещения: значительная часть их отводилась теперь под мастерские и кладовые. Дома строили целиком из камня, который часто брали из разрушенных зданий.

Термы, столь характерные для античных городов, хорошо сохранились только в Хараксе (на южном берегу Крыма).

Для архитектуры погребальных сооружений по-прежнему оставались обычными склепы. Примером позднего склепа с цилиндрическим сводом является прекрасно сохранившийся каменный склеп, открытый в Ольвии,— склеп так называемого Зевсова кургана. К склепу, сооруженному южнее середины кургана, ведет на глубину 5 метров дромос без ступеней. Склеп состоит из небольших сеней и погребальной камеры. Вход перекрыт аркой из клинчатых камней. Выше арки на фасадной стене помещен рельеф с изображением пылающего факела. Никаких архитектурных украшений в склепе нет.

Близок к склепу Зевсова кургана подкурганный склеп II века н. э. в Ольвии, сооруженный, как показывает найденная в нем надпись, Еврисивием и Аретой.

В живописи склепов и рельефах надгробных стел Боспора ярко сказались самобытные черты местной художественной культуры.

В росписях и рельефах склепов, в надгробных эпитафиях запечатлена подлинная жизнь боспорцев. Изображенные сцены нельзя считать жанровыми, так как бытовая обстановка была лишь формой, в которую вкладывали представления о потусторонней жизни. Но в безыскусственности этих изображений нам открываются образы живых людей с их конкретными жизненными интересами.

В отличие от греческих и этрусских росписей склепов VI — V веков до н. э., где живописная композиция помещалась на главных стенах, в боспорских склепах композиции размещены в люнетах.

Впервые фигурная роспись в Боспоре была открыта в 1877 году в склепе Анфестерия на северном склоне горы Митридат. На западной стене склепа вырезана надпись «Анфестерий, сын Гегесиппа, он же Ктессамен». Склеп покрыт плоским сводом, который образует два люнета на узких стенах и два треугольника на длинных стенах камеры. Над цоколем стен изображен ряд узких и широких квадров. Широкая полоса коричневого цвета разделяет отделку стены и живопись люнетов. До нашего времени дошли только зарисовки этих росписей, сама живопись была варварски уничтожена владельцем участка, где находился склеп.

Главное изображение помещалось в западном люнете. Композиция развернута по горизонтали. Слева условно



207. Голова Гигиеи из Ольвии. Александрийская школа. Мрамор III в. до н. э.



208. Голова Асклепия из Ольвии. Александрийская школа. Мрамор. III в. до н. э.

изображено дерево с тремя ветками и с очень крупными листьями; на дереве — висящий горит. Далее видна большая войлочная юрта с двумя сидящими в глубине ее людьми. Слева к юрте прислонено длинное копье. В правой части композиции изображена восседающая на троне женщина; по сторонам — две девушки. Справа к ним подъезжает безбородый всадник в камзоле, украшенном металлическими бляшками, в высоких сапогах; в правой руке он держит нагайку, в левой — меч. Мальчик-слуга подносит всаднику сосуд с вином. Композицию замыкает конный оруженосец, ведущий на поводу лошадь.

В люнете левой длинной стены изображены две лошади, стоящие по сторонам дерева.

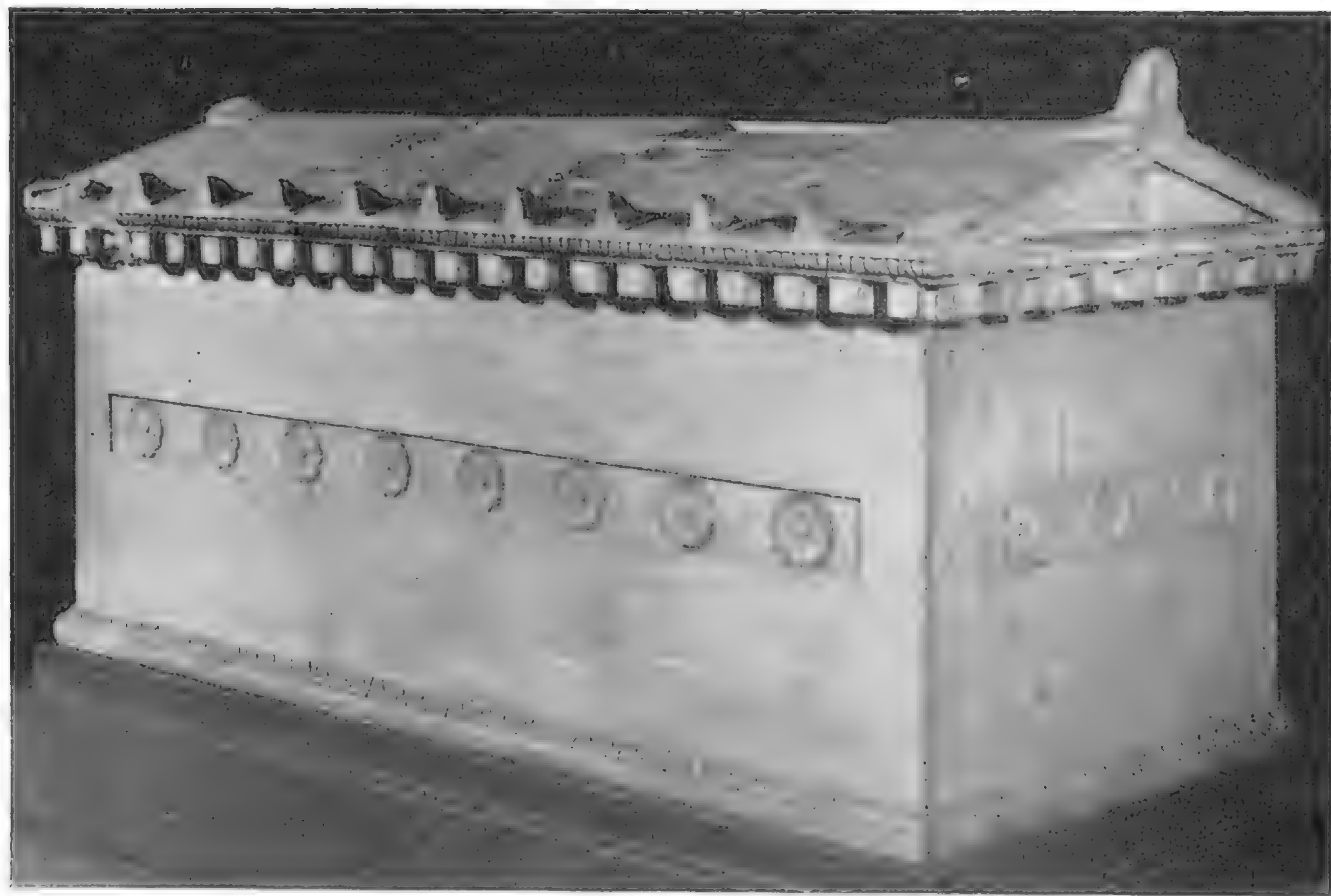
По архитектурным формам, по характеру и содержанию росписи к склепу Анфестерия близок склеп, открытый в 1891 году на северном склоне горы Митридат. Роспись этого склепа довольно сильно пострадала от времени. Плоскость стен расписана квадратами, на четвертом ряду их изображены крюки и висящие на них гирлянды цветов, плодов и листьев. Над каждой гирляндой — по гранатовому яблоку. В этой части росписи преобладают розовый и зеленый цвета, красиво выделяющиеся на красновато-желтом фоне.

Главная сцена росписи, помещенная на заднем люнете, сохранилась относительно хорошо. В левом углу, наиболее поврежденном, различимы контуры большой юрты. Правее — лошадь с жеребенком, далее — загробная трапеза, заключенная в рамку из красных линий. Слева, ближе к юрте, восседает на кресле с высокой спинкой женщина, одетая в розовый хитон и гиматий. Рядом — служанка с туалетной коробочкой. Справа от кресла стоит еще одна женщина. Вблизи нее — люлька с двумя запеленутыми младенцами. За люлькой видна сидящая девочка с распущенными волосами, очевидно, нянька. Около кресла справа — богатое резное ложе, покрытое пестрым ковром (здесь было изображение возлежащего мужчины, но живопись не сохранилась). Перед ложем — круглый столик на трех ножках, заканчивающихся львиными лапами. На столике — три стеклянных сосуда. Справа от ложа стоит мальчик-слуга с глиняным кувшином в руках. Далее живописная композиция прерывается нишей, вдоль верхнего края которой стелется ветка шиповника, усеянная цветами.

В средней части люнета над нишей изображен большой канфар без ручек, по бокам его — два павлина. По другую сторону ниши — жертвоприношение: женщина и мужчина в парадных одеждах стоят по сторонам цилиндрического, богато профилированного алтаря *(илл. 238)*. Правые их руки простерты над алтарем, в левых у каждого — рог изобилия. Женщина одета в розовый хитон и



209. Акротерий из Фанагории. Мрамор. Третья четверть IV в. до н. э.



210. Так называемый «Таманский саркофаг» из кургана Лысая Гора. Мрамор. IV—III вв. до н. э.



211. Голова эллинистического царя из Пантикапея. Мрамор. Конец II—I вв. до н. э.

розовый же гиматий, на мужчине — белый хитон и розовый гиматий. Справа от мужчины изображена танцующая женщина в белом хитоне с развевающимся розовым плащом, поднятым над головой. Близ нее — дерево, рядом с которым стоит олень желтоватого цвета. Замыкает композицию высокий мясистый стебель зеленого растения с сидящей на нем пестрой птицей. Сцена отображает мистические представления о загробной жизни и загробном блаженстве, распространенные в тот период во всем Средиземноморье.

Выше сцены жертвоприношения помещен героизированный образ умершего воина верхом на коне. Перед ним — пеший оруженосец. За всадником — три плохо сохранившиеся стоящие фигуры, вероятно, члены его семьи. Здесь же изображены статуя Тихе — богини Доброй судьбы, Гермес и два божества, встречающие душу умершего у входа в загробный мир. Боковые стены заполнены изображениями птиц.

Вся живопись склепа выполнена по тонкой штукатурке клеевыми красками.

Касаясь художественного значения росписей склепов, следует сказать, что композиция их представляет собой монтаж, с некоторыми модификациями, мотивов и сюжетов, давно известных в античном искусстве и сохранившихся главным образом в надгробных рельефах. Все эти сюжеты по-разному трактовались в течение столетий и имели повсеместное распространение.

Однако мастерам, создававшим эти росписи, удалось вдохнуть в старые схемы новую жизнь. Художники, расписывавшие склеп Анфестерия, развернули перед нами правдивую картину жизни богатого землевладельца-

боспорита, выехавшего в степь для наблюдения над своими полями и стадами. Роспись несомненно выполнена местными, боспорскими мастерами. Плоскостность, условность раскраски, пристрастие к голубому и розовому цветам и некоторые приемы изображения (люди показаны фронтально, животные — в профиль) совершенно не свойственны греческой эллинистической живописи, с ее объемностью, динамикой, пространственностью и богатой красочной гаммой.

Строгий, иератический характер росписи определяет в известной мере некоторую стилизацию, в основе которой лежат наиболее характерные особенности людей и животных. Вместе с тем в композицию проникли натуралистические подробности и бытовые черты (например, колыбель с младенцами в склепе 1891 года). Они придают произведениям характер наивного реализма, свойственного искусству народов, живших на периферии античного мира.

Декоративный характер росписей, чистота, свежесть и яркость голубой, розовой и охристо-желтой красок составляют сильную сторону этой живописи.

Росписи обоих склепов датируются концом I века до н. э.— I веком н. э. Они показывают, что создавшие своеобразный стиль стенной живописи местные художники использовали традиции искусства других стран древнего мира, главным образом Малой Азии, но переработали их соответственно местным условиям и вкусам. Широкое распространение получил здесь цветочный, а позднее — инкрустационный стиль. Цветочный стиль возник в Египте еще в эпоху Нового царства. Затем он возродился в эпоху Птолемеев, проник в орнаментацию стеклянной и глиняной посуды, в мозаику и распространился на весь эллинистический мир.

В настенные росписи он проник в I веке до н. э. и захватил всю монументальную живопись. В начале I века н. э. он утвердился на Боспоре. Основной особенностью цветочного стиля в монументальной живописи было то, что плафон включался в поле росписи, стены и плафон составляли одно целое. Стены, свод и люнеты были усеяны цветами, ветками, гирляндами, листиками и лепесточками, иногда разбросанными в полном беспорядке, а реже скомпонованными по определенной декоративной системе.

Ярким примером этого стиля может служить роспись склепа, открытого в 1895 году в Керчи на Глинище, известного под именем склепа Деметры *(илл. 240)*.

Здесь работал, вероятно, не один мастер. Склеп дошел до нашего времени неразграбленным, и многочисленные предметы, обнаруженные в нем, дают возможность точно определить его дату — начало I века н. э.

Склеп состоял из небольшой погребальной камеры и короткого дромоса. Длинные стены камеры переходят постепенно в полуциркульный свод. В каждой из стен — небольшая ниша. Стены и свод покрыты двумя толстыми



212—214. Резные позолоченные рельефы с деревянного саркофага из Змеиного кургана. IV в. до н. э.



215. Ниобиды. Ажурный рельеф на саркофаге из Керчи. Дерево со следами окраски. Вторая половина II в. н. э.

слоями штукатурки, причем в верхний слой добавлен толченый кирпич, так что стены приобрели красноватый цвет, а свод — более бледный, розоватый оттенок. Роспись отличается смелостью компоновки, живостью и объемностью изображения, декоративным мастерством. Как и раньше, реалистическая трактовка предметов сочетается с приемами условно-декоративными. Ниши внутри окрашены в черный цвет; по сторонам каждой ниши изображены протянутые по стене виноградные лозы с гроздьями. Рисунок их вполне свободен. Преобладают черная, зеленая, желтая и белая краски на розовом, местами рыжеватом фоне.

Карниз сухариков сине-белого и коричневого цветов объемен, он подчеркивает условное членение стены. Над входом в люнете находится композиция из усиков, листьев аканфа и гибких веток, густо усаженных листьями. Расположение свободное, не симметричное, цветовая гамма довольно светлая — розовый фон, зеленые, голубые, густо-розовые и красные оттенки.

Роспись плафона также сделана уверенной рукой. Здесь изображены гибкие ветки лавра с ягодками, гирлянды, пучки мака с бантами волнистых розовых лент, наконец, множество отдельных удлиненных листков и сердцевидных розовых лепестков, как бы случайно разбросанных повсей поверхности свода. Очень своеобразны пестрые птички, которые кажутся вполне реальными.

Особенно ценна сюжетная часть росписи, посвященная богине Деметре и мифу о похищении Коры Плутоном. Сцена похищения, как главная, помещена на заднем люнете камеры склепа, против входа *(илл. 241)*. Плутон в темном плаще и хрупкая испуганная Кора стоят на колеснице. Над конями — парящий в воздухе Эрот (или Гермес) с кнутом в правой руке и вожжами в левой. Одной из задач художника было, видимо, передать быстрое движение. Он выразил это в беге коней, в наклоне колесницы, в наполненных воздухом складках плаща Плутона, в фигурке Эрота.

Основной задачей художника было показать значительность образа Плутона, мрачного владыки загробного царства. Он изобразил его в центре композиции, сделав над ним надпись «Плутон». Широко открытые глаза бога, его густые вьющиеся волосы и борода производят внушительное впечатление.

Композиция носит ремесленный характер и уступает по качеству декоративной росписи того же склепа. Страдают пропорции и анатомия фигур, соотношение их в композиции. На четыре коня приходится всего двенадцать ног, нет связи между колесами и кузовом колесницы.

Самое интересное в росписи склепа — голова Деметры в венке, помещенная в центре плафона *(илл. 242)*. Ее удлиненное лицо и большие скорбные глаза приковывают внимание зрителя.



216. Лев. Ажурный рельеф саркофага из Керчи. Дерево со следами окраски. Вторая половина II в. н. э.

Густые пряди темных волос, зачесанных назад, спадают на плечи. Стройная шея украшена золотым ожерельем. Деметра одета в синий хитон, цвет которого говорит, по символике древних, о печали и несчастье. Фон изображения голубовато-зеленый. Около головы надпись «Деметра». Скорбный образ матери, оплакивающей дочь, весьма далек от Деметры из кургана Большая Близница. Это различие объясняется переменами в мировоззрении, которые отличают период классики от бурного и трудного времени конца эллинизма и начала нашей эры.

Помещенные по сторонам от входа нимфа Калипсо *(илл. 239)* и Гермес были вполне уместны в погребальном сооружении, так как они сопровождали души умерших в загробное царство.

К живописи цветочного стиля относится роспись склепа, открытого в 1873 году на северном склоне горы Митридат. В нем две камеры, расположенные одна за другой, перед каждой из них дромос. Камеры высечены в глинистом грунте, входом служит глубокий колодец. Гробницы этого типа в Керчи называются катакомбами. Особый интерес вызывает изображение боя боспорца с сарматом. Лошади обоих воинов даны только контурами. Боспорец на коне обращен к зрителю фронтально, но голова в коническом шлеме повернута в профиль. Сармат повержен [14]. У ног коней — тела двух убитых воинов.

В той же камере склепа было представлено возвращение Коры, но плохая сохранность мешает истолкованию картины. На плафоне сохранились изображения парящих в воздухе женщин в развевающихся одеждах. Между ними — гирлянды и лепестки, расположенные без всякой системы. В середине плафона второй камеры помещена голова Медузы. Впервые в этом склепе встречается изображение боя — многофигурная композиция, выполненная примитивно, но с большой экспрессией. Изображение боя напоминает о суровых буднях пантикапейцев, в повседневную жизнь которых вошла война. Роспись двойного склепа датируется концом I — началом II века н. э. Живопись, по сравнению с росписью склепа Деметры, выполнена более грубо.

Очень ценен для истории боспорской живописи найденный в Керчи в 1910 году расписной каменный саркофаг. Он представляет собой грубо отесанный прямоугольный ящик с крышкой. Стенки внутри покрыты тонким слоем штукатурки и росписью, передающей в миниатюре роспись погребальной камеры, расчлененной колоннами. Розовый фон усеян крупными лепестками и листьями розы. На длинных стенках саркофага имеется ряд изображений. Особенно интересна сцена, представляющая художника-энкауста в его мастерской. Он греет на жаровне каутерион (инструмент, применяемый в живописи восковыми красками), перед ним ящик с красками и

мольберт. Портреты, висящие на стене мастерской художника, говорят о существовании в Боспоре станковой портретной живописи. На саркофаге изображены также загробная трапеза, юноша и всадники в боспорских костюмах, группа музыкантов, женщина, сидящая в кресле с ребенком на руках, две служанки. Живопись саркофага датируется концом I века н. э.

Наряду с цветочным стилем стенной росписи продолжал существовать и структурный, на основе которого развивался инкрустационный стиль Средиземноморья. Последний сохранил принцип структурного деления стены на три части: высокий цоколь, среднюю и верхнюю части. Стена, вся или ее часть, покрывалась различными по форме пластинками цветного камня, не для того, чтобы подчеркнуть структуру стены, как было раньше, в III — II веках до н. э., а для того, чтобы «живописать камнем», «живописать мрамором», как говорит Плиний.

Цель инкрустации — создать богатую полихромную стену. Пластины одной геометрической формы вписывались в другую геометрическую форму, создавая сложные орнаменты. Кроме цветного камня, употреблялись также металл и стекло. Этот дорогой способ орнаментации стен имитировали и заменяли росписью.

Применялся ли прием украшения стен цветными камнями на Боспоре — пока не установлено. Найденные облицовочные плитки позволяют предполагать, что он применялся, возможно, частично. Инкрустационный стиль росписи в чистом виде представлен в склепе, открытом в 1900 году в Керчи и датируемом первой половиной II века. Начиная со II века н. э., в росписи склепов применялось сочетание инкрустационного и цветочного стилей. Нижнюю часть стены расписывали в тяжелом инкрустационном стиле, в верхней части, в нишах и люнетах изображали цветы и фигурные сцены. Плафон мог быть разделен на части и расписан в обоих стилях. Примером является описанный Д. В. Стасовым склеп первой половины II века, открытый в 1872 году.

Наибольший интерес в росписи этого склепа представляет живопись люнетов. На средней стене главной ниши изображены наскакивающие друг на друга кабан и небольшой горный медведь *(илл. 244)*. По сторонам — два дерева со стилизованной листвой. Густая высокая трава обозначена косыми линиями. В верхней части роспи-



217. Жрец с мальчиком. Терракотовая статуэтка из кургана Большая Близница. Конец V— начало IV в. до н. э.



218. Терракотовая статуэтка старухи из погребения на Глинище. Конец V — начало IV в. до н. э.

си — павлин и цветочная гирлянда. Роспись выдержана в желто-коричневых тонах. Весь фон усеян сердцевидными лепестками и парными листиками. На левой боковой стене главной ниши изображен лев в высокой траве, поднявший переднюю лапу. Приоткрытая пасть создает впечатление рева. Над львом, на втором плане,— крылатый гений с двумя птицами.

В люнете западной стены изображены три дерева с веерообразно расставленными ветками и суммарно написанными листьями. Под ними — высокая трава. Справа и слева от среднего дерева бегут олень и борзая собака. Моделировка тел отсутствует, но движения переданы очень живо. Фон усеян лепестками и парными листиками. На люнете восточной стороны — среди травы две пятнистые пантеры в геральдической позе, над ними — бегущий Эрот с гирляндами в руках. Фон также усеян лепестками роз и листиками.

На большом правом простенке южной стены склепа, над сухарным фризом, изображен конный бой знатного боспорца с противником, вероятно, из сарматского племени аланов *(илл. 243)*. Слева от них скачут боспорец на караковой лошади в высоком решетчатом шлеме, панцире и развевающемся плаще, с копьем в руках и сармат на белой лошади. В руках у сармата лук, он готовится пустить стрелу. Сзади на буланой лошади мчится второй боспорец. Видны павший воин и два пеших оруженосца. Сцена, полная стремительного движения, выразительна и драматична.

На правой боковой стене ниши изображены идущие воины-оруженосцы. Впереди них — тяжело вооруженный знаменосец. На левом простенке южной стены — сражение молодого всадника с пешим противником.

Оценивая роспись стасовского склепа, нужно признать, что это один из замечательных памятников местной стенной живописи. Картины с изображением зверей в густой траве среди деревьев обладают очарованием сказки, а в сценах боевых схваток зритель ощущает пульс действительных событий. Сцены эти выполнены в своеобразной условной и плоскостной манере. Мастерам-пантикапейцам удалось создать живые, непосредственно воспринимаемые образы, в которых черты обобщенности соседствует с отдельными реалистическими деталями.

Сочетание цветочного и инкрустационного стилей, применявшееся в боспорских склепах, было широко распространено со второй половины I века н. э. в античном мире от Пальмиры до Кирены и от Александрии до Рима. Примеры такого сочетания встречаются в Помпее, а начиная со II века н. э.— в росписях римских катакомб.



219. **Пирующий Геракл с тимпаном.** Терракотовая статуэтка из кургана Большая Близница. Конец V— начало IV в. до н. э.



220. Терракотовая статуэтка женщины в плаще из могильника в Херсонесе. III в. до н. э.



221. Височная подвеска с изображением головы Афины из кургана Куль-Оба. Золото. IV в. до н. э.

В пантикапейских стенных росписях, наряду с поисками самостоятельных художественных решений, можно отметить и постепенно нараставшее огрубление и упадок технического мастерства. Это заметно уже в склепе Сорока, открытом в Керчи в 1890 году.

Необычная архитектура склепа с двумя большими четырехгранными столбами из отесанных плит, поддерживающими свод, и стенкой из тесаного камня объясняется особенностями участка и сыпучестью грунта. Стены склепа высечены в материковой глине, местами выложены камнем и оштукатурены. У восточной и западной стен устроены лежанки.

Роспись покрывает столбы, стены и свод. Сохранность ее не везде одинакова, она осыпалась там, где краска наносилась прямо на глину. Фигурные изображения были только на столбах и на одной из стен с окошком. Основной фон росписи — бледно-желтый. На стенах и столбах красно-коричневой полосой выделен высокий цоколь. Выше него — роспись: ветка с листьями, бутоны и лепестки роз. В них вписаны нагой пляшущий пигмей, жонглирующий палками с шариками на концах, статуя Гермеса и заупокойная трапеза. Композиция этой сцены несколько отступает от традиционной схемы. Возлежащий на ложе бородатый мужчина помещен не в центре, как обычно, а сдвинут вправо, женщина сидит на высоком кресле справа от ложа, центр композиции занимает непропорционально большая фигура молодого виночерпия.

Датировка склепа не может быть с точностью установлена. Вероятно, он был сооружен и расписан в конце II — начале III века н. э.

Особую группу образуют склепы III — IV веков н. э., например, открытый в 1901 году склеп сабазиастов — почитателей культа Диониса-Сабазия. Роспись нанесена прямо на стену, без штукатурки. Упрощена техника, растительные мотивы геометризованы, схематичные фигуры даны только в контурах. Эти росписи крайне примитивны.

В других центрах Северного Причерноморья — Ольвии и Херсонесе — сохранилось очень мало стенных росписей.

Важное место в истории античной живописи Северного Причерноморья займут расписные стелы, найденные в 1960—1961 годах в башне Зенона в Херсонесе. Некоторые из стел украшены рельефным раскрашенным орнаментом. Другие имеют орнаментальную роспись, исполненную по гладкой поверхности. Наконец, имеются фигурные изображения. Изучение этого материала даст ясное представление о технике живописи и системе декора стен эллинистического времени в Херсонесе.

Особая ветвь искусства Боспора, в которой сильнее всего сказались черты самобытности, — надгробная скульптура. Основным ее видом была стела — доска с именем умершего.

Стелы V века до н. э. представляют собой широкие гладкие плиты с небольшим карнизом. В конце V — IV веке до н. э. стела становится высокой и узкой. Ее увенчивают карнизом и антемионом из растительных мотивов, главным образом, пальметт. С III века до н. э. получил распространение тип прямоугольной плиты, завершенной фронтоном с акротерием и рельефными розетками. В верхней части плиты помещали неглубокие ниши с рельефным изображением, а на гладкой поверхности над нишей вырезали эпитафии.

Во II веке до н. э. широко распространилась малоазийская форма стелы с аркой над нишей. Подобные стелы, испытав ряд изменений, существовали в Боспоре до II века н. э. Архитектурные детали и рельеф раскрашивали яркими красками, что возмещало тонкость моделировки, которой невозможно было достичь в известняке.

Почти все сюжеты надгробных стел Северного Причерноморья уже существовали в античном мире на протяжении столетий. Анализ боспорских стел показывает постепенное изменение этих сюжетов благодаря привнесению в них конкретных бытовых черт, иному их толкованию и переменам в стиле, где, наряду с объемностью и динамичностью в трактовке, появились неподвижность, плоскостность и фронтальность.

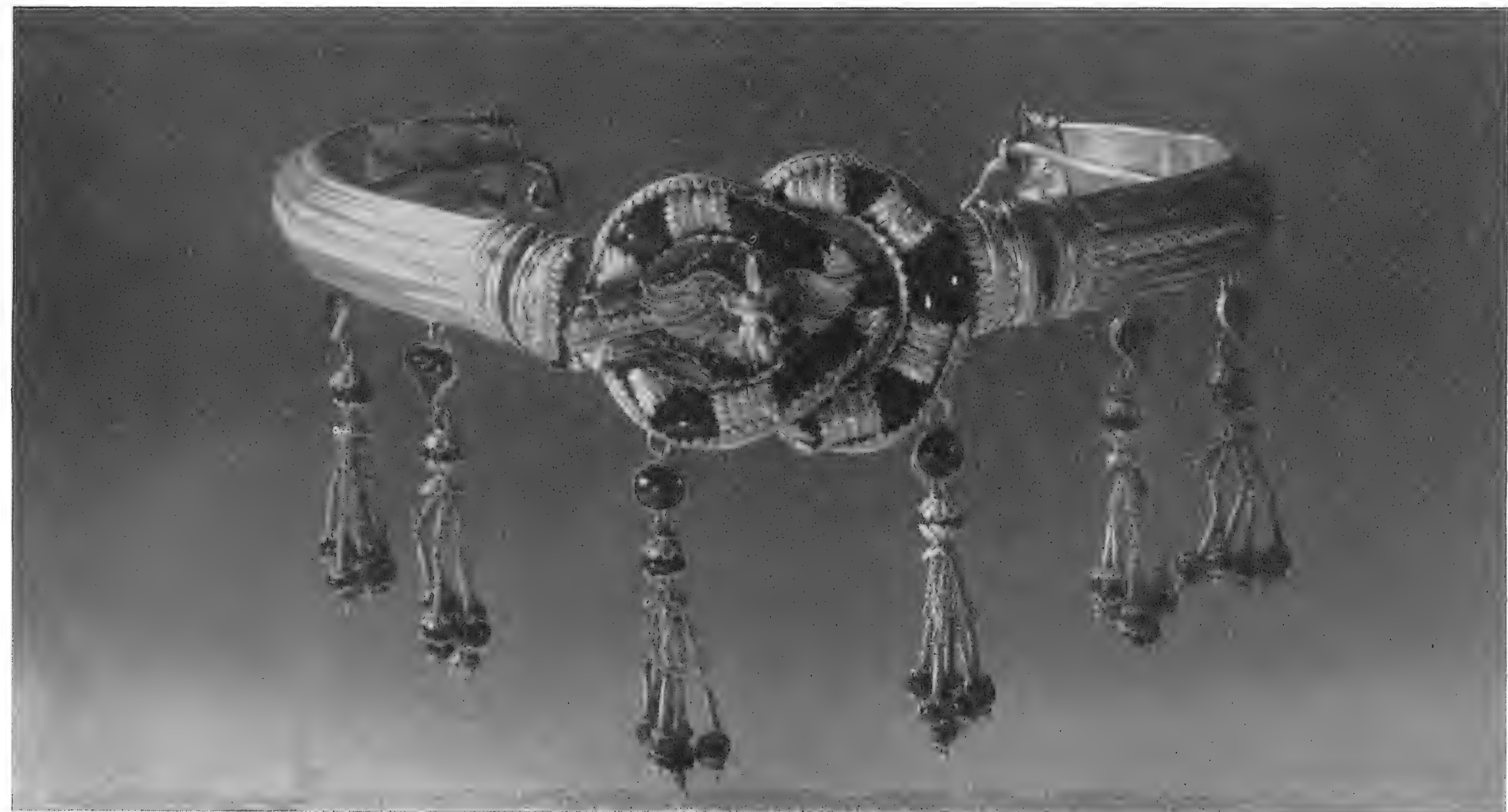
Одним из излюбленных сюжетов было изображение сидящей женщины и стоящей перед ней рабыни с ларчи-



222. Битва аримаспов с грифонами. Рельеф на золотом калафе из кургана Большая Близница. Золото. IV в. до н. э.

223. Браслет из кургана Куль-Оба. Золото, скань, голубая эмаль. IV в. до н. э.













224. Конные скифы. Фрагмент золотой гривны из кургана Куль-Оба. Скань, синяя и голубая эмаль. IV в. до н. э.

225. Диадема из Артюховского кургана. Фанагория. Золото, голубая и розовая эмаль, скань, гранат. IV в. до н. э.

226—229. Амфора из Чертомлыкского кургана. Серебро с позолотой. Начало IV в. до н. э. Общий вид и фрагменты рельефа.



230, 231. Золотой статер из Пантикапея. Аверс — голова Сатира, реверс — грифон, идущий по колосу. 325—300 гг. до н. э.



232, 233. Серебряный статер из Ольвии. Аверс — голова Афины, реверс — орел с рыбой. 350—320 гг. до н. э.



234, 235. Серебряная дидрахма из Пантикапея. Аверс — голова молодого Сатира, реверс — голова быка. 325—300 гг. до н. э.

ком в руках, восходящее к известному аттическому надгробию Гегесо. Этот тип надгробия из Аттики перешел в Малую Азию и отсюда в Северное Причерноморье, где претерпел ряд изменений.

Стела Геллы, жены Минодора, найденная в Керчи *(илл. 245)*, еще близка к своему прототипу. Молодая женщина в хитоне и плаще сидит на высоком точеном деревянном кресле в свободной позе в трехчетвертном повороте. Стоящая перед ней маленькая служанка в длинной одежде обращена к зрителю. Рельеф помещен в нише, фланкированной двумя пилястрами, поддерживающими пяты полуциркульной арки. Над аркой фронтон с тремя пальметтами и розеткой в центре. Под рельефом сделана крупным и красивым шрифтом надпись: «Гелла, жена Минодора, прощай». Это — работа боспорского мастера I века до н. э.

В надгробии Никополы, жены Аполлония, выполненном в конце I века до н. э., общая схема осталась та же, но в фигуре женщины появились скованность и напряженность; вместе с тем художник старался более тщательно передать детали.

Стела Метрофилы (I век н. э.) — произведение, в котором мастер совершенно отказался от передачи объема и движения. Сюжет тот же, но фигура Метрофилы трактована очень плоскостно. Резкие, косые складки гиматия усиливают это впечатление.

Тема прощания с умершим, полная светлой элегической печали, представлена в надгробиях Боспора. На стеле Хрестиона из рода Стратоника (I век до н. э.) сидящую на кресле женщину с традиционным жестом печали и стоящего лицом к зрителю мужчину соединяет рукопожатие. Женщина изображена в греческой одежде, мужчина — в боспорском одеянии и греческом плаще.



236. Летящая цапля. Гемма из кургана Юз-Оба. Работа Дексамена Хиосского. Голубой халцедон. Вторая половина V в. до н. э.



237. Перс, проверяющий стрелу. Гемма на золотом перстне из погребения на горе Митридат. Работа Афинада. Вторая половина V в. до н. э.



238. Сцена жертвоприношения. Роспись люнета в склепе 1891 г. Конец I в. до н. э.— I в. н. э.

Художник тщательно передает этнический боспорский тип. У мужчины густые вьющиеся волосы, обрамляющие широкое мясистое лицо, опущенные вниз усы и небольшая бородка. Сцена прощания воспринимается как бытовая, как прощание перед военным походом.

На многих стелах Северного Причерноморья изображены героизированные умершие в образах всадников. В вотивном рельефе Трифона из Танаиса (II — начало III века н. э.) хорошо передано движение, которое подчеркивается диагональю копья, развевающимися складками плаща, линией хвоста лошади (*илл. 249*). Выразительна поза Трифона, слегка наклонившегося вперед и держащего копье обеими руками. Соотношение размеров всадника и лошади условно. Тщательно переданы чешуя панциря, детали одежды и сбруи коня.

Типичен образ воина на стеле Харитона, сына Мока, из Керчи (*илл. 248*). С большим мастерством выполнена стела Артемидора (I век н. э.). Особенно интересен один из двух ее рельефов, представляющий всадника с копьем и запасной лошадью. Небольшие, но сильные и выносливые скифские кони с породистыми головами и всадник с копьем воспринимаются как неотъемлемая часть степного пейзажа той поры.

На найденной в Фанагории двусторонней стеле Агафа (179 год н. э.) изображены два противостоящих всадника (*илл. 246*). За их спинами развеваются плащи. Геральдическое расположение всадников встречается на ряде стел.

Распространенная по всему Средиземноморью сцена заупокойного пира часто встречается и на боспорских стелах. На керченской стеле Дионисия и Аристида (конец I века н. э.), украшенной двумя рельефами, верхний изображает возлежащего на ложе героизированного умершего, на высоком кресле у его ног — женщину, традиционные фигурки маленькой служанки с ларчиком и маленького виночерпия (*илл. 247*). Высота рельефа незначительна. Поверхность его проработана в деталях, что придает рельефу узорчатый характер.

Наиболее полного выражения плоскостный стиль достиг в стеле Мемнона (130 год н. э.), высотой 1,38 метра, с двумя рельефами и антемионом с вполне выродившимися пальметтой, листьями аканфа и розеттами (*илл. 250*). На верхнем рельефе изображены всадник и мальчик. На нижнем рельефе — женщина в кресле и маленькая служанка, а рядом мужчина. Схема прежняя, но связь между персонажами отсутствует. Фигуры даны строго фронтально. Изображение примитивно, но исполнено сдержанности и благородства.

Характеризуя скульптуру местных мастеров, следует упомянуть рельефы склепа II — III веков н. э., открытого близ Нимфея в 1899 году. Это единственный в Северном Причерноморье склеп, украшенный скульптурой. Рельефы выполнены на входной стене погребальной камеры изнутри. Они вырезаны в мягком известняке. Над дверью в арочной эдикуле помещено поясное изображение Афины с миниатюрным копьем и щитом в руках и большой маской Медузы-Горгоны на груди. Фигура непропорциональна: голова Афины и маска Медузы сделаны в значительно большем масштабе, чем туловище. В углах склепа помещены бюсты Пана и Силена. Они играли, по-видимому, роль апотропеев. Рельефы не лишены своеобразной выразительности. От работ боспор-



239. Калипсо. Деталь росписи стены склепа Деметры на Глинище. Начало I в. н. э.



240. Роспись потолка склепа Деметры на Глинище. Начало I в. н. э.



241. Похищение Коры. Роспись южного люнета склепа Деметры на Глинище. Начало I в. н. э.



242. Голова Деметры. Центральная роспись плафона склепа Деметры на Глинище. Начало I в. н. э.



243. Батальная сцена. Роспись стены склепа Стасова 1872—1899 гг.
Первая половина II в. н. э.

ских камнерезов эти рельефы отличаются большей динамичностью и объемностью.

Существовал также особый тип надгробной скульптуры — полуфигуры и бюсты. Надгробие Гарапиона, сына Аполлонида, и женское надгробие II века н. э. выполнены из местного известняка и отличаются еще более ремесленной работой, чем стелы. Всем этим надгробиям свойственны статичность, обобщенность трактовки. Лица, возможно, до некоторой степени передавали местный этнический тип: они округлы, широкоскулы и мясисты. По-видимому, это героизированные образы умерших *(илл. 251)*.

Иные художественные традиции наблюдаются в Херсонесе. Там большую роль играла связь с Римом и римскими провинциями. Пребывание римского гарнизона и знакомство с солдатскими надгробиями не прошло бесследно для херсонесских мастеров. В их работах есть интерес к портрету. Надгробие Скифа, сына Феагена, и ряд других, не лишены известной остроты индивидуальной характеристики *(илл. 252)*.

Большой интерес представляет также мраморное портретное изображение бородатого мужчины из Керчи, найденное в 1961 году в строительном мусоре археологом-любителем В. В. Веселовым и опубликованное Н. М. Лосевой в «Сообщениях Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина». Эта портретная мраморная голова, по определению Н. М. Лосевой, относится к концу I — началу II века н. э. и несет в себе черты искусства траяновского времени. Однообразно повторяющиеся пряди волос, трактовка глаз, отсутствие врезанного зрачка убеждают в справедливости этой датировки. Не исключено, что этот памятник выполнен греческим, возможно, малоазийским скульптором-портретистом, работавшим в каком-либо боспорском городе, в данном случае в столице Боспора Пантикапее.

Многие памятники, найденные в различных местах Боспорского царства, убеждают в том, что здесь развитие портретной скульптуры в первые века н. э. шло в русле развития римского искусства. В портретах времени Траяна, Адриана, поздних Антонинов повторялись черты, присущие произведениям, исполненным в римской метрополии и римских провинциях.



244. Кабан, медведь и павлин. Роспись ниши склепа Стасова 1872—1899 гг. Первая половина II в. н. э.

Найденные в 1935 году в Херсонесе в базилике VI века монументальные мраморные рельефы конца II — начала III века н. э. свидетельствуют о воздействии римского декоративного искусства. Сюжеты этих скульптур различны — эроты, несущие тяжелые гирлянды, грифоны, подвиги Геракла и пр. Рельефы монументальны и построены на противопоставлении крупных масс, на контрастах света и тени. Они совершенно не похожи на боспорские.

В первые века нашей эры в Боспоре работали, вероятно, и приезжие из Малой Азии скульпторы, которые исполняли заказы на месте. Такими мастерами выполнены, по-видимому, найденные в середине XIX века в Керчи портретные статуи мужчины и женщины I века н. э.



245. Стела Геллы, жены Минодора из Керчи. Известняк. I в. до н. э.



246. Стела Агафа, сына Саклея из Керчи. Известняк. 179 г. н. э.



247. Стела Дионисия и Аристида из Керчи. Известняк. Конец I в. н. э.

(илл. 254). Прекрасная портретная статуя (187 год н. э.), найденная в Анапе в 1939 году, изображает, вероятно, Неокла, сына Геродора, правителя Горгиппии (Анапа). Тщательно переданы черты лица с широкими скулами, прямые волосы, свисающие усы. Гривна на шее с замком в виде головы быка — характерная черта облачения местного синдского правителя. По стилю статуя близка к восточно-греческой скульптуре II века н. э.

Как и в предшествовавшие эпохи, в первые века нашей эры некоторые скульптуры ввозились из Греции и Малой Азии. К числу их относится бюст, вероятно, фрагмент статуи одного из боспорских царей, в головном уборе, украшенном диадемой. Великолепны декоративная статуя льва из Керчи, статуя сидящей Кибелы, статуя мальчика из Ольвии и большой мраморный саркофаг из Мирмекия с фигурами, возлежащими на его крышке.

Малоазийские мастера и в эпоху римского владычества сохраняли традиции греческого искусства, обращая больше внимания на пластическое совершенство исполнения скульптурных форм, нежели на точность деталей. Прекрасная статуя льва из Керчи, украшающая один из залов Государственного Эрмитажа, выполнена из мрамора. Лев попирает лапой голову быка и, свирепо оскалив пасть, возвышается над своим противником. В позе хищника — торжество победителя и угроза. Монументальность памятника вызывает в памяти лучшие образцы эллинистической пластики, нужно думать, вдохновлявшие создателя этой величественной статуи.

Декоративная скульптура позднеантичного времени в городах Северного Причерноморья так же, как и монументальная, продолжала традиции эллинистической садово-парковой скульптуры. В северных го-







248. Стела Харитона, сына Мока из Керчи. Известняк. I в. н. э.

249. Посвятительный рельеф Трифона из Танаиса. Мрамор. II— начало III в. н. э.

250. Стела Мемнона, сына Аполлония из Керчи. Известняк. 130 г. н. э.



251. Мужская голова из Тамани. Известняк. II—III вв. н. э.



252. Надгробие Скифа, сына Феагена из Херсонеса. Мрамор, вставленный в песчаник. Вторая половина II в. н. э.

родах Понта Эвксинского памятниками скульптуры украшались сады и парки. Пластические формы беломраморных изваяний оживляли фонтаны и нимфеи. К числу таких произведений относится украшение из мрамора в виде мальчика с винным мехом в руках, найденное в Ольвии. Из отверстия винного меха должна была вытекать вода фонтана. Скульптор, исполнивший эту статую, приобретенную впоследствии каким-то богатым гражданином Ольвии, несомненно работал в мастерской одного из малоазийских городов. Но и его творчества коснулось воздействие римского искусства. Поверхность мрамора в этой статуе сильно отполирована, как это любили делать скульпторы первых веков нашей эры, и особенно — римские мастера. Теперь это изваяние украшает один из залов Государственного Эрмитажа.

В первые века н. э. в больших городах Северного Причерноморья знатные и богатые жители хоронили своих близких в больших склепах, помещая останки в крупные мраморные саркофаги. Один из таких саркофагов был найден на окраине Керчи близ древнего городка Мирмекия в развалинах античного склепа. Умершие, возможно муж и жена, представлены возлежащими на крышке саркофага в позе, очень характерной для многих других саркофагов этого времени. Как интересную деталь следует отметить свиток-рукопись в руке мужчины. К сожалению, головы изваяний отбиты, да и весь саркофаг сильно пострадал. Однако даже в том виде, в каком он дошел до нашего времени, саркофаг производит сильное впечатление. На основной, лицевой его стороне изображена в мраморном рельефе сцена, когда Одиссей находит Ахилла у дочерей царя Ликомеда, а на оборотной — пышные декоративные рельефы с гирляндами и плодами. Саркофаг высечен из красивого малоазийского мрамора, покрытого желтоватой патиной.

В 1963 году в древнем городе Кепы на Таманском полуострове была найдена небольшая статуя Афродиты II века до н. э. *(илл. 253)*.

В художественной обработке металла в I веке н. э. возник инкрустационный стиль, который было принято связывать с готами и относить к более позднему времени. Примером этого стиля может служить известный золотой флакон из Пантикапея, украшенный гранатами. Этот полихромный стиль соответствует тому элементу сарматизации, который определял в значительной мере характер всей культуры Боспора в первые века нашей эры.



253. Афродита из Кеп. Мрамор. II в. до н. э.



254. Мужская портретная статуя из Керчи. Мрамор. I в. н. э.

Архитектура, памятники которой свидетельствуют о творческой зрелости и самостоятельности зодчих, произведения торевтики, в которых мастерство греческих ювелиров так удачно сочеталось с местным, рельефы надгробных стел, переносящие нас в мир обитателей городов, и, наконец, полная особой прелести живопись с ее декоративностью, яркостью, со сказочностью многих сюжетов — все эти виды художественного творчества составляют своеобразное единство — искусство Северного Причерноморья, сложившееся в результате взаимодействия культур античной и местной.

ИСКУССТВО ПОЗДНИХ СКИФОВ В КРЫМУ

Исследования советских археологов открыли новую страницу в истории скифской культуры и искусства — культуру позднего скифского царства с центром в Крыму. Отдельные находки на территории столицы этого царства, развалины которой возвышаются на плато у юго-восточной окраины Симферополя, были сделаны еще в начале XIX века. В древнегреческих надписях, найденных на нашем юге, скифы в Крыму упоминаются вплоть до конца II века н. э. Однако до недавнего времени, пока письменные источники еще не нашли широкого археологического подтверждения, история скифов доводилась лишь до начала II века до н. э. (время нашествия сарматов на Северное Причерноморье), а последующий период оставался неизвестным.

С 1945 года Тавро-скифская экспедиция Академии наук СССР и ГМИИ (после 1954 года — Академии наук УССР и ГИМа) систематически раскапывала главный город крымских скифов, который принято отождествлять со скифским Неаполем, упоминаемым в письменных источниках. Началось изучение и других скифских городищ Крыма, которых выявлено уже свыше пятидесяти.

Новые археологические открытия впервые осветили поздний период истории скифов — с III века до н. э. по III век н. э. Сейчас можно считать установленным, что у скифов существовало примитивное рабовладельческое государство. В указанный период территория скифского царства, до того занимавшего обширную полосу степей от Днепра до Дона, сократилась и ограничилась Крымом и низовьями Днепра и Буга. На рубеже III и II веков до н. э. центр скифского царства перешел в Крым, который стал основной территорией скифов. К III веку до н. э. скифы в Крыму сменили кочевой образ жизни на оседлый и основали здесь поселения и укрепленные города, просуществовавшие вплоть до III века н. э. и погибшие, очевидно, в результате нашествия готов.

Особенно яркие и ценные для науки результаты дали раскопки Неаполя. Крымские скифы были хорошо знакомы с каменной архитектурой; они оставили мощные оборонительные сооружения, здания и погребальные склепы. Искусство скифов представлено значительными памятниками стенной живописи, монументальной скульптуры, графики и прикладного искусства. Большая заслуга в открытии и изучении памятников этого искусства принадлежит П. Н. Шульцу.

Искусство скифов в Крыму развивалось на основе древних скифских традиций и вместе с тем испытывало на себе влияние высокой античной культуры, проводниками которой были греческие города-колонии.

Важнейшим памятником скифской архитектуры является мощная оборонительная стена Неаполя. В отличие от стен греческих городов, сложенных из обтесанных и тщательно пригнанных каменных блоков, стены Неаполя, как и других скифских крепостей, были воздвигнуты из рваного, необработанного известняка на глиняном растворе. Основные элементы кладки — облицовочные панцири из крупных камней и забутовка между ними из мелкого камня. Стена состояла из пяти поясов, относящихся к разным строительным периодам. Расширение стены путем последовательной пристройки поясов

происходило в течение III — I веков до н. э.; в результате стена достигла огромной толщины — 8,5 метра. Перед основной городской стеной во II веке до н. э. была возведена в качестве дополнительного защитного сооружения еще одна стена — протейхизма, имевшая два пояса, общей толщиной в 2,5 метра. Между основной стеной и протейхизмой было оставлено свободное пространство — перибол, сократившийся по мере пристройки поясов до ширины в один метр и принявший вид узкой глубокой щели. Общая толщина стены вместе с протейхизмой и периболом составляла 12 метров.

Протейхизма с периболом здесь служили как бы заменой рва: соорудить ров вдоль стены было бы невозможно, потому что Неаполь построен на скале. Это наиболее ранняя из всех известных нам в античном мире протейхизм.

По реконструкции А. Н. Карасева высота нижнего, каменного яруса стены была около 5 метров, а верхнего, сложенного из сырцовых кирпичей,— около 4 метров; таким образом, общая высота городской стены доходила до 9 метров. Панцири не были строго вертикальными, а имели наклон к центру стены, в результате чего стена суживалась кверху. Это отклонение от вертикали (в среднем 10 сантиметров на метр высоты) делалось при строительстве сознательно, так как придавало стене большую прочность.

Оборонительная стена Неаполя имела боевые башни. Еще в середине XIX века на поверхности городища были видны остатки шести из них. Тавро-скифской экспедицией раскопаны две прямоугольные в плане башни у городских ворот; одна из них исполняла двойную функцию, служа одновременно и погребальным сооружением — мавзолеем.

Остатки зданий, открытые в Неаполе и на других скифских городищах Крыма, свидетельствуют о том, что для жилой архитектуры были типичны каменные дома, а глинобитные юрты существовали как пережиток. Жилые здания возводили, как правило, из грубо обколотого камня на глиняном растворе; верхние части стен иногда выкладывали из сырцового кирпича. Некоторые здания были частично углублены в землю (или скалу). Существовали многокомнатные дома. Полы были глиняные, часто с зольными прослойками. Дома имели глинобитные перекрытия или крыши из привозной античной черепицы. Встречаются глиняные или каменные очаги. Изнутри стены жилищ обмазаны глиной, а в наиболее богатых домах облицованы цветной штукатуркой; уже в III веке до н. э. в скифском Неаполе были здания с расписной штукатуркой, выполненной по античным эллинистическим образцам.

Знакомство скифов с античной строительной техникой сказалось главным образом в общественных зданиях. Открытые при раскопках скифской столицы остатки такого рода сооружений говорят о значительной эллинизации города при общем своеобразном его облике.

Примером использования приемов античной архитектуры в Неаполе может послужить большое парадное сооружение с двумя портиками, построенное в III веке до н. э. напротив главных (южных) городских ворот и оформлявшее въезд в город.

Сохранившийся цоколь восточного портика облицован положенными насухо, без раствора, крупными квадрами из плотного мшанкового известняка. Квадры хорошо отесаны, а некоторые отделаны рустом. От прямоугольных столбов, стоявших в портиках, уцелела известняковая дорическая капитель. В портике были найдены обломки бронзовых и мраморных статуй греческой работы.

Судя по дошедшему до нас мраморному постаменту с греческой надписью, при въезде в город стояла конная статуя царя Скилура. Неподалеку, очевидно, находился большой каменный рельеф с изображением всадника, отождествляемого с сыном Скилура — Палаком. Жившие в скифской столице греки (из которых нам известны по именам Посидей и Евмен) украшали город статуями почитаемых ими богов.

Исключительно интересное общественное, скорее даже культовое здание скифов было открыто в противоположной, северной части городища скифского Неаполя. В архитектуре этого большого здания, сложенного из рваного, местами подтесанного камня на глиняном растворе и состоящего из двух помещений — сеней и большого зала, нельзя отметить каких-либо специфически греческих приемов, кроме черепичного покрытия. Но внутренняя отделка стен чисто античная: они были оштукатурены и украшены полихромной фресковой росписью.

В главном зале отделка полностью реконструирована. Фреска состояла из трех горизонтальных поясов: цоколя, расписанного под мрамор чередующимися вертикальными черными и красными прямоугольниками, между которыми — белые поля с наклонными коричневыми полосами; среднего пояса, разделенного вертикалями из каннелированных коринфских полуколонн с интерколумниями, обрамленных полосами различной ширины и цвета; и верхнего, с нарисованным «сухарным» карнизом. Стена завершалась белым рельефным лепным карнизом (уцелела лишь нижняя часть стен с цокольным ярусом штукатурки; реконструкция росписи верхней части стен выполнена И. В. Яценко по сохранившимся фрагментам). Фрески датируются первой половиной II века н. э. Они исполнены по канонам боспорских декоративных росписей и вместе с тем имеют черты, широко распространенные в росписях зданий европейских римских провинций того времени.

Здание в Неаполе несомненно было расписано греческим художником, приглашенным либо из Боспорского царства, либо или из какого-нибудь античного центра Северного Причерноморья. Значение открытия этой декоративной росписи не исчерпывается тем, что она свидетельствует об использовании поздними скифами первоклассных образцов античного искусства для украшения своих зданий. О декоративных росписях первых веков нашей эры в Северном Причерноморье до сих пор можно было судить почти исключительно по росписям склепов, главным образом боспорских; поэтому уникальная фресковая роспись здания в скифской столице чрезвычайно важна и для представления о декоре зданий Северного Причерноморья вообще.

Это здание представляет особенный интерес еще и потому, что на его стенах обнаружено множество рисунков — граффити, нацарапанных скифами поверх старых фресок.

Своеобразным памятником скифской погребальной архитектуры является мавзолей скифского Неаполя, получивший широкую известность благодаря богатым и многочисленным находкам в нем. Мавзолей, пристроенный с внешней стороны к протейхизме городской стены, представляет собой наземное погребальное сооружение, одновременно служившее и привратной башней, почти квадратное, площадью (по внешнему обводу стен) 8,65×



255. Скифский царь Палак. Известняковый рельеф из скифского Неаполя. Конец II в. до н. э.

8,10 метра. В его архитектуре скифские строительные приемы сочетаются с заимствованными из греческого зодчества. К последним относится применение тесаного камня, местами рустованного, а также частичная облицовка стен кладкой по системе «кордонами на ребро, плитами на образок», что придавало монументальность мавзолею; однако здесь регулярность чередования плит не выдерживается. Скифскими же особенностями кладки, кроме ее нерегулярности, явились введение рваного камня в кладку из тесаного, употребление в большом количестве глиняного раствора и укрепление углов здания камнями — крюками.

В мавзолее — усыпальнице скифской знати — совершались захоронения в течение длительного времени: с конца II века до н. э. по I век н. э. Здесь было 72 богатейших погребения и скелеты четырех коней, убитых, чтобы, как верили скифы, сопровождать своего владельца в загробный мир. При погребенных оказалось огромное количество различных украшений, оружие, сосуды. Только золотых предметов найдено около 1400. Художественные изделия, обнаруженные в мавзолее, в большинстве не произведения скифского прикладного искусства, а сделаны в мастерских Боспора, отчасти, возможно, по заказам скифов.

Среди погребений в мавзолее выделяются по роскоши и особенностям обряда погребение воина в каменной гробнице конца II — начала I века до н. э.— предполагаемая могила царя Скилура и погребение женщины в деревянном саркофаге I века до н. э., условно называемое погребением царицы.

Деревянный саркофаг — оригинальный памятник искусства — поражает пышностью резных украшений и богатством красок. Саркофаг состоял из двух ярусов: прямоугольного постамента на четырех ножках и гроба с четырехскатной крышкой. По периметру постамента шли позолоченные каннелированные колонки, поддерживавшие профилированный антаблемент. Угловые колонки стояли на резных скульптурных грифонах и сфинксах, а над колонками возвышались длинные и тонкие каннелированные столбики, увенчанные шишками пинии. Эти столбики, вероятно, отражают древний скифский обряд, согласно которому над царским погребением ставили по углам шесты, поддерживавшие балдахин. Стенки гроба были украшены барельефной резной гирляндой из ветвей, цветов и плодов, перехваченной чередующимися позолоченными лентами и рогами изобилия. Крышку гроба окаймляла более пышная гирлянда из цветов наподобие ромашки, позолоченных ветвей пинии с шишками и листьев лавра с ярко-красными ягодами. На крышке гроба были помещены две скульптурные резные фигуры фантастических животных — львиноголового грифона и сфинкса [15].

В мотивах украшения саркофага соединяются элементы искусства эллинистического Востока и Боспора. Вероятно, саркофаг был выполнен боспорским мастером по заказу знатных скифов с учетом их вкусов, отразившихся, в частности, в сочетании реалистичных растительных орнаментов с условной полихромией.

Наиболее интересные памятники скифского искусства — стенные росписи, открытые в склепах, относящихся к первым векам нашей эры и служивших семейными усыпальницами наиболее богатых жителей Неаполя. Открытие расписных склепов скифского Неаполя тем более важно, что живопись склепов до этого вообще не была известна. Склепы вырублены в скале и состоят из небольшого полого или ступенчатого дромоса и низкой погребальной камеры. Форма их, надо полагать, ведет начало от раннескифских подкурганных могил.

Стенная живопись открыта в пяти вырубных склепах Неаполя; кроме того, роспись прямо по глине оказалась и в одном земляном склепе. На белые известковые стены склепов краски (черную — сажу, красную и желтую — охру) наносили без штукатурки или какой-либо грунтовки.

Живопись склепов единому стилю не подчинена; каждая роспись имеет свои особенности. Поздние склепы, относящиеся ко II — III векам н. э. (№№ 1, 2, 4, 8), отличаются от более раннего склепа I века до н. э. (№ 9) примитивизмом и схематичностью изображений, как бы возрождающими черты первобытной наскальной живописи в искусстве поздних скифов.

В склепе № 2 все рисунки выполнены силуэтно и только красной охрой. В одной из ниш изображен скиф-лучник в туго подпоясанном кафтане, с башлыком на голове и в мягких сапогах. В левой руке он держит лук, из которого только что выстрелил; правая рука согнута в локте и отведена назад; голова повернута влево, в сто-

рону полета стрелы. Фигура трактована примитивно, но динамично. Эти же черты проявились в изображениях скачущего низкорослого коня и двух танцовщиц. Изображения не связаны общей композицией. Оформление носит орнаментальный характер. Все ниши, как и в других вырубных склепах, а также в земляном склепе с росписью, окаймлены различными узорами: то треугольниками или зубцами, то язычками вроде стрелок, иногда с волютами на углах.

Живопись в склепе № 8, выполненная в два цвета — сажей и красной охрой, тоже примитивна, но имеет совершенно другой характер. Она отличается условностью, геометризацией фигур, разбросанных в разных местах по стенам. Здесь изображены два танцующих человека, всадник, держащий под уздцы коня, и другие сюжеты. Туловища почти всех людей и коня нарисованы в виде «восьмерки» — двух треугольников, сходящихся вершинами; у одного человека туловище имеет форму квадрата. По стилю эти росписи напоминают схематизированные росписи в керченских склепах сабазиастов.

Особенно ценен в художественном отношении склеп № 9. Здесь живописная орнаментация сочетается с рельефной, а сюжетные рисунки подчинены общей композиции. Только в этом склепе роспись выполнена всеми тремя красками — красной и желтой охрой и сажей. Отделка склепа, очевидно, воспроизводит внутреннее убранство скифского дома.

Под потолком проходит врезанный в скалу и раскрашенный фриз в виде зигзагов, треугольников и стрел. Вероятно, он воспроизводит полог. Четыре рельефных пилястра, расписанных ромбами, возможно, подражают деревянным подпорным столбам жилища. В одном из ромбов красной охрой написан петух. Одна из ниш склепа не только окаймлена стре́лками, но и оформлена сверху линиями, придающими ей вид торцовой стены дома с двухскатной крышей, на гребне которой изображены стилизованные головы коней, обращенные в разные стороны. Как «коньки» на избах этот мотив до сих пор живет в русском деревянном зодчестве. На стенах ниши изображены два ковра: один с шахматным узором (в три цвета), другой — с ромбовидным. Оба ковра окаймлены красными стрелками наподобие бахромы. Отметим, что мотив стрелы в склепе встречается неоднократно и на фризе и в орнаменте ниш.

На противоположной входу стене склепа, справа от «шахматного» ковра, помещена сюжетная композиция. Скиф, в накинутом на плечи кафтане, в характерной мягкой шапке-колпаке, играет на трехструнной лире и, очевидно, повествует о деяниях одного из похороненных в склепе людей. Последний изображен на стройном тонконогом коне отправляющимся на охоту; в левой руке всадник держит повод, в правой — копье. Далее справа сцена охоты: на затравленного дикого кабана нападают две охотничьи собаки, красная и черная. У черного кабана красной краской помечена рана на бедре. Животные изображены динамично, с большой наблюдательностью и знанием натуры. Чрезвычайно примечательно в композиции то, что животные, несмотря на силуэтность, переданы в перспективе, как и всадник.

В отличие от остальных склепов, склеп № 9 расписан художником-профессионалом, знакомым со стенной живописью греческих городов Северного Причерноморья, в первую очередь Боспора. Но скифская художественная традиция ярко сказалась в изображении зверей.

Скифскому искусству, даже в раннюю его пору, когда в нем доминировал звериный стиль, не было чуждо изображение человека. Хорошо известны скифские каменные изваяния воинов из Нижнего Приднепровья, неправильно называемые «каменными бабами». У поздних крымских скифов впервые появились монументальные рельефы с изображениями всадников. Эти изображения часто передают портретные черты представителей скифской знати. В настоящее время насчитывается около десяти таких рельефов из Неаполя и из других районов царства крымских скифов.

Особенно широкую известность получил найденный в Неаполе еще в 1827 году фрагмент верхней части небольшого мраморного рельефа (сохранился лишь гипсовый слепок с него), обычно трактуемый как парный портрет скифских царей — Скилура и Палака (конец II века до н. э.). На фрагменте уцелели голова и верхняя часть торса старика и голова юноши. Оба в мягких высоких шапках. Старик в скифской одежде, поверх которой надет греческий плащ, застегнутый на правом плече. Одежда характеризует изображенных как эллинизированных скифов. Головы повернуты вправо; судя по наклону фигур, старик и юноша были изображены на конях. Горельефный портрет (высота рельефа 4,5 сантиметра) выполнен реалистично и с большим мастерством; лица индивидуализированы. Рельеф, должно быть, сделан греческим мастером по скифскому заказу и представляет большой интерес для характеристики культурных связей скифов с греческими колониями Северного Причерноморья.

К числу царских портретов принято относить и большой известняковый рельеф с изображением молодого всадника *(илл. 255)*, найденный в 1827 году в скифском Неаполе. Всадник отождествляется с Палаком, царствовавшим после Скилура и известным своими военными действиями против Херсонеса и понтийского царя Митридата VI Евпатора.

Плита с рельефом по структуре напоминает античное надгробие; в нижней части имеется шип, вставлявшийся в каменную базу. Лицо всадника, широкое и скуластое, изображено в трехчетвертном повороте; торс дан почти фронтально. Всадник в варварской одежде, на нем такая же шапка, как у изображенных на вышеописанном портрете. Узкие штаны надеты поверх мягкой обуви, рубаха стянута поясом; признак эллинизации в одежде — плащ, падающий складками, скрепленный на правом плече. В несохранившейся поднятой правой руке, как видно по остаткам древка, всадник держал копье. Конь изображен с параллельно приподнятыми передними ногами; задние ноги также поставлены параллельно, сдвоенно, что характерно для скифского искусства. На морде коня показана уздечка с круглыми нащечными бляхами. Такие скифские бляхи известны по археологическим находкам.

Фигура всадника слишком глубоко посажена и непропорционально велика по отношению к коню; возможно, что этим не только передавалась порода низкорослого степного коня, известная нам по костным остаткам из раскопок, но и подчеркивалась значительность всадника. По стилю рельеф принадлежит к произведениям местного искусства. Своей плоскостностью, несоразмерностью пропорций и передачей бега коня он значительно отличается от греческих конных рельефов, более совершенных, обычно выполненных горельефом.



256. Горгона. Рельеф на стеле из села Голубинки. Известняк. II в н. э.

К более позднему времени — ко II веку н. э. следует отнести надгробную известняковую стелу с трехъярусным рельефом, найденную на скифском городище Красном (Кермен-Кыр) около Симферополя. Она также имеет шип, вставлявшийся в отверстие базы. Верхняя часть отбита. Высота рельефа 1—2 сантиметра. Ярусы разделены горизонтальными рельефными поясами. В верхнем ярусе представлена битва всадника с пешим воином. Фигура всадника плохо сохранилась. Пеший воин — в варварской одежде. В левой руке у него щит, в правой копье. Под ногами коня лежит тело убитого или раненого. В среднем ярусе — две бегущие собаки, под ногами которых лежат два трупа. В нижнем ярусе — всадник с двумя копьями за плечами, перед алтарем. Конь крупный, правильных пропорций. В трехъярусной композиции надгробия проявляется влияние поздних боспорских стел, однако и стиль изображений, и упрощенность рельефа связаны с искусством поздних скифов.

Интересная известняковая надгробная стела, тоже II века н. э., была найдена в Центральном Крыму у деревни Голубинки (бывшая Фоти-Сала). Особенностями этого сравнительно небольшого надгробия являются его двусторонность и сочетание скифского рельефа с греческой надписью. Всадник и конь на лицевой стороне плиты изображены примитивно, они приземисты и непропорциональны. В правой руке всадник держит, вероятно, копье. От греческой надписи сохранилось только окончание неизвестного имени. Судя по подтеске верхнего обломанного края плиты, изображение на оборотной стороне ее (голова Горгоны с высунутым языком) более позднее и высечено при вторичном использовании камня *(илл. 256)*.

Как мы видим по приведенным памятникам, монументальные рельефы, дошедшие до нас от крымских скифов, различны; здесь не было определенного устоявшегося канона.

В скифском Неаполе на стенах упоминавшегося выше общественного здания с фресковой росписью был открыт уникальный комплекс скифских рисунков-граффити II века н. э. Судя по сюжету (сочетание изображений людей и лошадей с тамгообразными, так называемыми «загадочными» знаками), они имели культовое, магическое значение. Всего обнаружено около двух тысяч рисунков, процарапанных острием по сухой штукатурке, поверх росписи, очень низко — над полом здания. Изображения крайне примитивны, схематичны. Человеческих фигур всего четыре: всадник и трое пеших. Всадник нарисован несколькими линиями, обозначающими контур торса, ноги и руки; кружок изображает голову. В правой руке — копье наконечником вниз. В левой руке, возможно, палица. Пешие воины (один из них вооружен двумя копьями) переданы в виде «восьмерок» — двух треугольников, соединенных вершинами.

Среди изображений животных преобладают лошади; имеются также хищник и осел. Изображения лошадей разнообразны: одна стоит, другие бегут; большинство —



257. Черная лощеная курильница из мавзолея скифского Неаполя. Глина, белая паста. Конец II в. до н. э.

без гривы, некоторые — настолько схематичны, что не имеют даже ушей; у многих лошадей показаны только две ноги — одна передняя и одна задняя. Некоторые рисунки представляют лишь отдельные части лошадей, главным образом головы. Рисунки выполнены разными людьми, причем явно не профессиональными художниками. В исполнении некоторых рисунков чувствуется несколько большее умение. В целом же они имеют нарочито условный схематичный характер.

Поздние скифы оставили ряд интересных памятников прикладного искусства. Характерный для позднего скифского искусства образ всадника мы встречаем на бронзовой литой поясной пряжке, найденной в 1889 году около Неаполя. Скифский мастер живо передал движение скачущего коня и напряженную позу всадника, как будто кого-то преследующего. Бородатый длинноволосый всадник одет по-скифски: на нем шапка-колпак, подпоясанный кафтан, штаны и мягкие сапоги. У левого бедра — скифский горит (футляр для лука и стрел). Здесь мы снова видим параллельное сдвоенное изображение ног коня, свойственное скифскому искусству.

Две найденные в мавзолее Неаполя бронзовые пряжки конца II века н. э. от конского убора со скульптурными фигурками животных связаны с традициями скифского звериного стиля. Характерно изображение животного с повернутой назад головой. Орнаментальные кружки на туловище другого животного напоминают резьбу на ручках ранних скифских ножей. В этих позднейших произведениях животные переданы схематично, условно, так что нельзя даже с уверенностью сказать, какое именно животное изображено — собака или лошадь.

Изображение голов баранов неоднократно встречается в прикладном искусстве поздних скифов. Так, бронзовое навершие в виде трезубца со стилизованными бараньими головками на боковых зубцах было найдено в мавзолее, в погребении I века до н. э.— I века н. э. Характерны очажные подставки со стилизованными головками баранов, встречающиеся в обломках на многих скифских городищах Крыма. Такие подставки (II — III веков н. э.) были распространены также у скифов Нижнего Приднепровья.

Посуду, вылепленную из глины от руки, скифы украшали редко. Лишь иногда встречаются орнаментальные насечки или защипы по венчику сосудов. Лучшей посудой считалась привозная греческая, что тормозило развитие у скифов своего керамического производства. Особняком стоит трехручный терракотовый, на квадратном ступенчатом поддоне сосуд из мавзолея, I века н. э., расписанный и украшенный у основания ручек налепными скульптурными бычьими головками. Он сделан под влиянием античных образцов. В мавзолее же найдены ритуальные сосуды совсем другого, местного характера — две массивные курильницы с черной лощеной поверхностью и резным солярным орнаментом, инкрустированным белой пастой *(илл. 257)*.

Изучение культуры поздних крымских скифов, являющейся важной составной частью культуры народов нашего Юга в эллинистическую и римскую эпоху, полностью опровергает устаревшее представление о том, что изобразительное искусство скифов ограничивалось звериным стилем и было лишь прикладным искусством малых форм. Позднейший этап развития скифского искусства связан с городской жизнью, с усилением государственной власти. Появилась потребность в монументальном героизированном царском портрете. Рельефы и статуи украшали площадь скифской столицы. Господствовала каменная архитектура. Возникла монументальная стенная живопись.

Ближайшими соседями скифского царства в Крыму были античные города, что повлияло на формирование позднего скифского искусства. Однако памятники его имеют свой неповторимый облик.

САРМАТСКОЕ ИСКУССТВО

К началу VI века до н. э. в Южном Приуралье и Нижнем Поволжье возникло новое кочевое общество, состоявшее из многочисленных сарматских племен.

Впервые сарматы под названием савроматов были упомянуты античными авторами в V веке до н. э.

Материальная культура сарматов делится на четыре этапа: первый (савроматский) — VI — середина IV века до н. э.; второй (раннесарматский, или прохоровский [16]) середина IV — II век до н. э.; третий (среднесарматский) — I век до н. э.— первая половина II века н. э.; четвертый (позднесарматский) — вторая половина II — IV век н. э.

Савроматы обитали на территории от Дона до степей Западного Казахстана и от Южного Урала до Прикаспийской низменности. Кочевые племена, занимавшиеся скотоводством, охотой и рыболовством, были знакомы с зачатками земледелия и ремесла. Обработка бронзы была известна племенам Нижнего Поволжья уже в первой половине II тысячелетия до н. э., в период срубной культуры. Новым в савроматское время было широкое распространение железа и более высокое качество его обработки.

Савроматское общество представляло собой довольно однородную социальную среду. Женщина, наравне с мужчиной принимавшая участие в военных набегах и охоте, занимала почетное место в обществе, что и вызвало серию переданных Геродотом и другими античными авторами легенд об амазонках. Из этих рассказов, подтвержденных археологическими памятниками, видно, что в племенных союзах выделялись по своему положению вождь, жрецы и жрицы. Для них при захоронении насыпались большие курганы.

В период раннесарматский, или прохоровский, этнический и социальный состав сарматского общества значительно усложнился. Племена сарматов в то время включали отдельные среднеазиатские элементы. Часть сарматских племен, как сообщают античные авторы, продвигалась на запад, вытесняя скифов из Подонья. Одновременно отдельные сарматские племена объединялись в мощный союз. Активизировалась торговля их с причерноморскими античными городами и Кавказом, наладились постоянные связи с древними центрами восточных цивилизаций. В среде сарматов образовалась своя знать. Были созданы сильные конные дружины — основа будущих тяжеловооруженных катофрактариев, вступивших в борьбу против римлян.

Прохоровский этап сарматского общества был периодом накопления сил для сокрушительного удара, который был нанесен Скифии в середине II века до н. э. Впоследствии сарматы расселились на западе до Вислы, на юге до Кавказского хребта, на севере заняли часть лесостепных районов Киевщины.



258. Олень. Резное изображение на клыке кабана из Калиновского могильника. VI—IV вв. до н. э.

Среднесарматский период был кульминационным в развитии сарматского общества. Сарматы победили скифов и завладели почти всей их землей. Сарматизация охватила не только соседние племена, но и античные города Северного Причерноморья. Сарматы участвовали в политической жизни Боспорского царства, вмешивались в династическую борьбу, происходившую там в I веке до н. э. Часть сарматов осела в городах, занялась земледелием, ремеслами и торговлей; скотоводство и охота у многих племен отходили на задний план. Другие проникли в Прикубанье, где, оседая среди местного населения, ассимилировались с ним. На Кубани они создали много укрепленных поселений-городищ. Античный автор II века н. э. Тацит пишет, что городище было обычно укреплено одной или несколькими линиями рвов и вало и окружено крепостной стеной из плетней и прутьев с насыпанной между ними землей. Основное население ютилось за этими стенами в глинобитных хижинах.

Богатые сарматы, которые поселились в Боспорском государстве и стали посредниками в торговле между местными племенами и населением греческих городов, скоро усвоили городской уклад. Они познакомились с каменными домами и заимствовали отдельные виды греческой одежды и украшений. Греки, в свою очередь, перенимали элементы сарматского быта. В то время уже трудно было отличить по одежде сармата от грека, жителя Боспора. Мужчины носили длинные подпоясанные рубахи, камзол, штаны и мягкие сапоги. У богатых сарматов рукава и подол были обшиты мелкими золотыми бляхами. Кожаные пояса они украшали золотыми или серебряными пряжками, на шею надевали богатые, обычно золотые гривны, в уши — золотые серьги из проволоки, а на голову, в особенно парадных случаях,— диадему, как признак знатности.

Женщины одевались в длинные прямые платья и короткие кофты. На головах они носили покрывала. У богатых женщин платье украшалось нашивками, золотыми бляшками геометрической формы или бусами разной величины, цвета и материала. Иногда надевали массивные витые золотые браслеты, кольца, серьги.

Экономическая основа и политическая система сарматского господства оказались очень непрочными. Под ударами гуннов в IV веке н. э. сарматы потеряли все свои земли и частично включились в поток варварских племен, устремившихся на запад. Не захваченные этим движением племена уходили на север, сливаясь с населением лесных районов Прикамья. Небольшая часть их осела на Кавказе. Следы сарматского пребывания там сохранились до наших дней. В Осетии, в районе Средней Волги и на Киевщине встречаются отдельные памятники сармато-аланской культуры до VII века включительно.

Освоив в период своего расцвета огромную территорию, сарматы создали своеобразную художественную культуру и вписали блестящую страницу в искусство народов СССР.

Основным у сарматов, так же как у скифов, было прикладное искусство. Утилитарная функция делала его особенно легко восприимчивым к новым влияниям и связям, постепенно накапливавшимся сарматским обществом. Начиная с савроматского периода и кончая позднесарматским, это искусство претерпело ряд изменений, в результате которых на основе достижений античной и передневосточной ювелирной техники сложился новый, полихромно-инкрустационный стиль, впитавший в себя особенности звериного стиля скифского времени.

За последние двадцать лет получено много новых археологических памятников ранних кочевников, точно датированных и локализированных. Появилась возможность проследить не только общие черты звериного стиля, но и особенности, свойственные ему в различных районах формирования племенных союзов, близких этнически и социально.

В савроматское время в Нижнем Поволжье и в Южном Приуралье были распространены художественная обработка кости и камня, художественное литье из бронзы и особенно ковка железных вещей местными мастерами. Но изделия из золота были привозными.

Кость, самый дешевый материал, легко добываемый в охотничье-скотоводческом хозяйстве, издавна обрабаты-

валась кочевниками. Художественные изделия из кости — ритуальные ложечки, ручки, зеркала, обкладки колчанов и амулеты встречают преимущественно в погребениях знатных людей. Изображены на них, как правило, местные животные — олень, вепрь, волк и верблюд, а также фантастические звери. Амулеты из клыков кабана наглядно показывают различную технику обработки и постепенное усложнение композиции и сюжета.

На наиболее раннем памятнике — клыке, найденном в Калиновском могильнике (Волгоградская область), выгравированы голова с ветвистыми рогами, грудь и передние ноги бегущего на зрителя оленя *(илл. 258)*. Он напряженно прислушивается. Изображение оленя удачно вкомпоновано в форму клыка. Несмотря на то, что изображение схематично и сильно стилизовано, сарматский художник подчеркнул характерные черты благородного оленя, его стройность и изящество.

В V веке до н. э. савроматы достигли высокого мастерства в технике гравирования по кости. Их трактовке изображения свойственна лаконичность композиции, сочетающаяся с тонким знанием законов движения и характерных черт животного. Динамичность и напряженность подчеркивались S-образными кривыми линиями.

Корневая часть клыка из Бережновского курганного могильника украшена рельефной головой хищника. Остроконечные уши, узкая морда с раскрытой пастью и оскаленными зубами очень выразительны; чувствуется движение устремленного вперед разозленного зверя. Законы объемной лепки деталей были еще плохо знакомы художнику, и поэтому он использовал естественную выпуклость материала для основного силуэта, а гравировкой и резьбой наметил пасть, ноздри, глаза и уши.

Встречаются случаи, когда два различных изображения, рельефное и гравированное, сочетаются в одной композиции; при этом свободное место на плоскости заполняет орнамент. Таков налобник уздечки из могильника Блюменфельда. Корневая часть клыка превращена в огромную голову хищника с оскаленной пастью. Уши и нижняя часть морды переданы двумя спиральными выгравированными завитками. Глаза круглые, выпук-



259. Каменный жертвенник из урочища Бис-Оба. V в. до н. э.



260. Золотая гривна из кургана Хохлач, так называемый «Новочеркасский клад». I в. до н. э.— I в. н. э.

лые. На небольшом расстоянии от головы хищника, по направлению к острому концу клыка, рельефно вырезан свернувшийся зверь, вероятно, пантера. Еще дальше выгравирован клубок змей. Вся эта композиция заканчивается широкой линией гравированного орнамента из ломаных прямых и поперечных полосок. В интервалах между изображениями животных клык украшен каннелюрами. На корневой части с другой стороны выгравирована голова хищника. Но уши-завитки отсутствуют, пасть не прорисована. Средняя полоса плоскости клыка покрыта елочным орнаментом, дополненным через ряд точками, имитирующими змеиную кожу.

Богатый орнамент свидетельствует о важности этой вещи в быту савромата. Сила хищного зверя и змеиная хитрость должны были сообщаться человеку «оберегом» — амулетом, который носили на поясе или привешивали к уздечке.

Рассмотренные предметы не имеют прямых аналогий ни в скифских, ни в сибирских памятниках. Сюжет, взятый из окружающей действительности, оригинальная композиция и строй образов выражают локальный вариант звериного стиля в савроматском искусстве.

Еще более своеобразны художественные изделия из камня — блюда-«столики», вероятно, ритуального назначения, часто встречающиеся в савроматских могилах Южного Приуралья.

Круглые или четырехугольные блюда опираются на три или четыре массивные ножки. Внешний край блюда орнаментирован углубленными поперечными штрихами или полукругами, идущими параллельно краю. Ножки таких блюд бывают либо гладкими с закругленными концами, либо изображают голову животного. На каменном блюде из раскопок урочища Бис-Оба Оренбургской области ножки имеют форму голов животного (*илл. 259*). Массивная голова суживается к тупому рылу с небольшой горбинкой; глаза круглые, уши маленькие, остроконечные. Голова переходит в массивную шею, на которую и опирается орнаментированная верхняя часть блюда. Савроматский скульптор обобщил характерные черты зверя, возможно медведя, и подчеркнул основную функцию ножек-опор.

Мастерство, достигнутое савроматами при изготовлении вещей из кости и камня, объясняется тем, что техника обработки этих материалов была им издавна известна. Металл, хотя и обрабатывался за несколько веков до возникновения сарматского общества в Нижнем Поволжье и Южном Приуралье, с трудом подчинялся новым художественным требованиям. Осваивая художественное литье, савроматский художник пытался передать форму костяной вещи. Примером служит блюменфельдская находка — кабаний клык, сделанный из бронзы. Имитируя литьем гравировку, мастер нанес на поверхность клыка рельефные контуры животных.

В бронзовых бляшках, передающих голову хищника, трактовка примитивна и обобщенна. Часть приуральских бляшек того времени представляет собой головы



261. Золотая диадема, украшенная полудрагоценными камнями, камеей, литыми изображениями животных, птиц и деревьев из кургана Хохлач, так называемый «Новочеркасский клад». I в. до н. э.— I в. н. э.

грифонов или хищных птиц. Изображения фантастических зверей появляются в конце этого периода.

На следующем, прохоровском этапе в изделиях из металла продолжают развиваться уже известные локальные особенности савроматского звериного стиля. Кость и камень как материал для художественных изделий постепенно отходят на задний план. Этот период характеризуется появлением геометрической орнаментации и возрастанием стилизации, ведущей к превращению изображения животного в символ.

В золотых художественных изделиях, выполненных античными мастерами в соответствии с требованиями сарматских заказчиков, особенно ярко выступают первоначальные формы инкрустационно-полихромного звериного стиля сарматов.

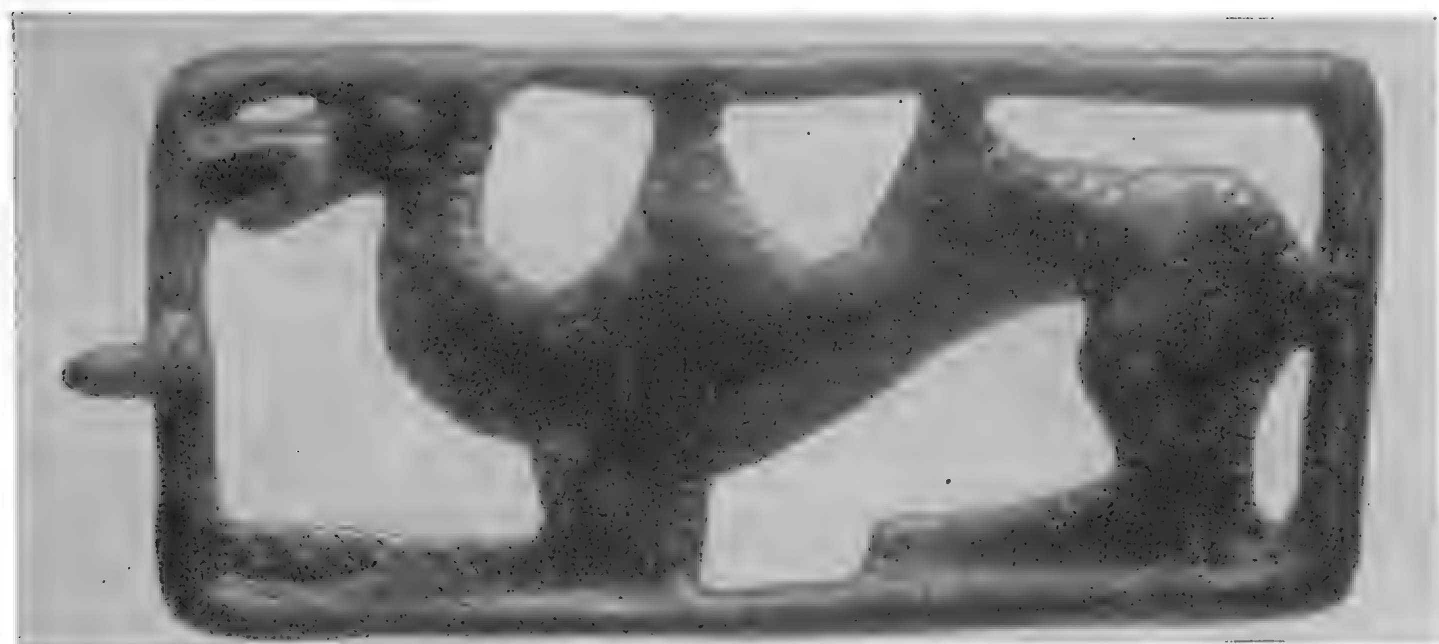
Гривна из Прохоровского кургана, сделанная из медной проволоки, обложенной золотыми пластинками, заканчивается двумя совершенно одинаковыми головами: тупая морда с зубами хищника, большие глаза, широкая пасть и широкие лапчатые уши обрамлены выступающей полосой в форме неправильного полукруга с насечками. Все свободное пространство покрыто рядами точек, сделанных инструментом вроде пунсона. Шея, начиная от ушей, орнаментирована выступающими гладкими полосками с насечкой. На гривне, так же как на костяных и бронзовых вещах, зверь изображен крайне условно. Хищника можно узнать только по оскаленной пасти. Большое количество орнаментальных деталей дробит форму и лишает изображение присущей выразительности. Эта гривна была выполнена мастером, по-види-





262. Кувшин из гробницы на горе Митридат. Темно-серая глина. I в. до н. э.— I в. н. э.

263. Сосуд из станицы Тифлисской. Глина. I—II вв. н. э.



264. Ажурная бронзовая пряжка из хутора Веселый на реке Маныч. I в. до н. э.— I в. н. э.

мому, еще очень мало знакомым с сарматским звериным стилем.

Такими же чертами характеризуется золотая обкладка верхней и нижней частей деревянных ножен меча, найденная в том же кургане. Верхнее поле ножен украшено геометрическим и растительным орнаментом, нижняя часть выполнена в виде головы животного.

Символическое изображение животного особенно характерно для немногих изделий из кости, найденных в рядовых могилах того времени. Чаще всего встречаются выполненные местными мастерами навершия гребня в форме коньков, изредка птиц или рыб. Голова лошади дана силуэтом, намечены только прямо стоящие уши; контуры обобщены. На навершии из Калиновского могильника схематично вырезаны утята с поднятыми навстречу друг другу клювами. Рисунок передает округлость головы утенка, приближая изображение к натуре.

Новый звериный полихромно-инкрустационный стиль окончательно сформировался в среднесарматское время.

Сарматская знать, ассимилируясь с греческим населением боспорских городов, предъявляла свои требования к художнику. В эту эпоху старые ювелирные мастерские Боспора подчинились сарматским вкусам. Местные мастера дали новое своеобразное направление античному искусству, удаленному от Рима и метрополии. Основные художественные образы по-прежнему заимствовались из звериного стиля скифских времен; пестрота красок и инкрустация драгоценными камнями шли с Востока

Эклектизм искусства этого времени наглядно выступает в золотой диадеме из так называемого Новочеркасского клада *(илл. 261)*. Диадема имеет в центре вставку из кварца, представляющую собой бюст женщины эллинистического времени. Остальная поверхность диадемы инкрустирована большими овальными гранатами, зелеными стеклами; между ними прямо к листу прикреплена похожая на орла хищная птица, инкрустированная бирюзой. Она напоминает птиц на сарматских памятниках прошлых эпох. По кайме диадемы в два ряда шли жемчужины, от которых сохранились только гнезда. Кроме того, вся поверхность ее была покрыта мелкими полудрагоценными камнями. По нижнему краю диадемы плотным рядом идут небольшие подвески в виде амфорок, напоминающие бахрому. На верхнем крае изображены деревья, около которых пасутся козлы и олени.

Композиция с козлами и оленями имеет аналогии в северокавказских бронзовых и золотых бляшках, где различные местные животные изображены на фоне пейзажа. Животные были хорошо знакомы художнику, и рисунок близок к натуре.

Отдельные части диадемы выполнены различными мастерами: один из них связан с греческой традицией, искусство другого уходит корнями в местную художественную культуру прошлых эпох. Обе тенденции соединены здесь механически.

В других предметах из Новочеркасского клада связь греческой и местной традиций более органична. Таковы три флакона для благовоний, в которых античная форма сосуда искусно использована для традиционного в сибирском зверином стиле сюжета борьбы зверей.

На круглом тулове первого флакона с большим мастерством изображена сюжетная композиция — орел и барс, терзающие оленя. Выпуклости их тел отмечены инкрустацией из полудрагоценных камней. По шейке

флакона один за другим идут животные, похожие на лосят или зайцев. Второй флакон, напоминающий маленькую коробочку, украшен такой же композицией. Оба сосуда, по-видимому, были сделаны в одной мастерской и, возможно, одним и тем же мастером.

Вся поверхность третьего флакона, в форме вытянутого прямоугольника с закругленными углами, покрыта изображениями хищных животных типа гиппокампов, в сложном переплетении. Композиция уже теряет первоначальную ясность. Декоративность и орнаментальность побеждают, что можно наблюдать также на браслете и на гривне из того же кургана *(илл. 260)*. Отличие в трактовке сюжета и несколько иная манера изображения объясняются тем, что это, возможно, работа другого мастера, хотя и принадлежащего к той же мастерской.

Во всех этих вещах ярко выступает сочетание «восточного ряда» [17] с реальными мотивами, что лишний раз подчеркивает синтетический характер этого искусства. Пестрота и ковровая насыщенность в украшении поверхности перегружают скромную форму вещи, навязчиво подчеркивая показную роскошь разбогатевшего варвара.

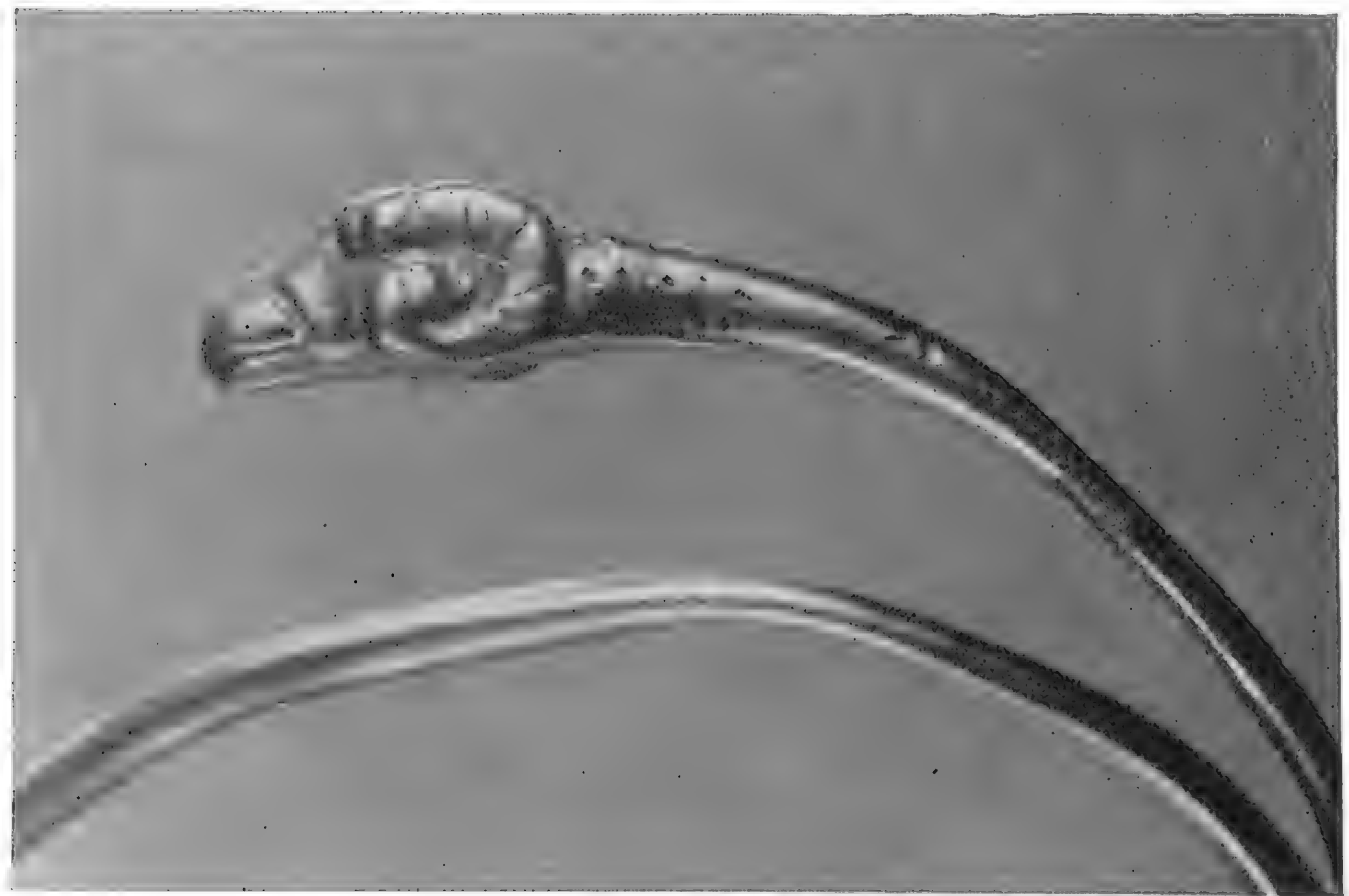
Несколько иное направление искусства можно видеть в первоначальных районах обитания сарматов, где сохранялся кочевой образ жизни. Там продолжали развиваться исконные приемы трактовки зверей в геральдических композициях сибирского звериного стиля.

Такими памятниками сарматского звериного стиля являются витые золотые браслеты I века до н. э.— I века н. э. из Саломатинского кургана *(илл. 265)* и Калиновского могильника в Нижнем Поволжье. Браслет состоит из восьми витков, заканчивающихся изображением козла. Последний представлен стремительно летящим вперед. Его передние ноги подогнуты, рога и уши вытянуты параллельно телу, мышцы и ребра подчеркнуты врезными линиями, глаза и ноздри даны просверленными точками.

Браслет из Калиновского могильника заканчивается змеевидным грифоном, нападающим на лося. Лось с вытянутыми вперед ногами и пригнутыми к спине ветвистыми рогами с огромным напряжением старается вырваться из пасти грифона. Пасть грифона охватывает весь диаметр обруча браслета, а тело, постепенно сужаясь к середине второго витка, заканчивается рельефным тонким извивающимся хвостом. Подобный сюжет разработан и на браслете из могильника села Погромное. Памятники такого рода заставляют предполагать, что из среды сарматов выходили замечательные ювелиры. Подтверждением служит и надпись на золотом кубке из станицы Мигулинской в Подонье, где греческими буквами по краю сосуда написано имя местного мастера Тарула. Сосуд повторяет по форме глиняный сарматский круглодонный горшок. По его плечикам идет геометрический плетеный орнамент. Ручка представляет собой фигурку барана с повернутой в сторону от кувшина головой.

Широко распространены были в то время глиняные сосуды с ручками в виде барана, кабана, лошади *(илл. 262)*, птицы и т. п. Встречались также фигурные сосуды в форме животных или птиц *(илл. 263)*.

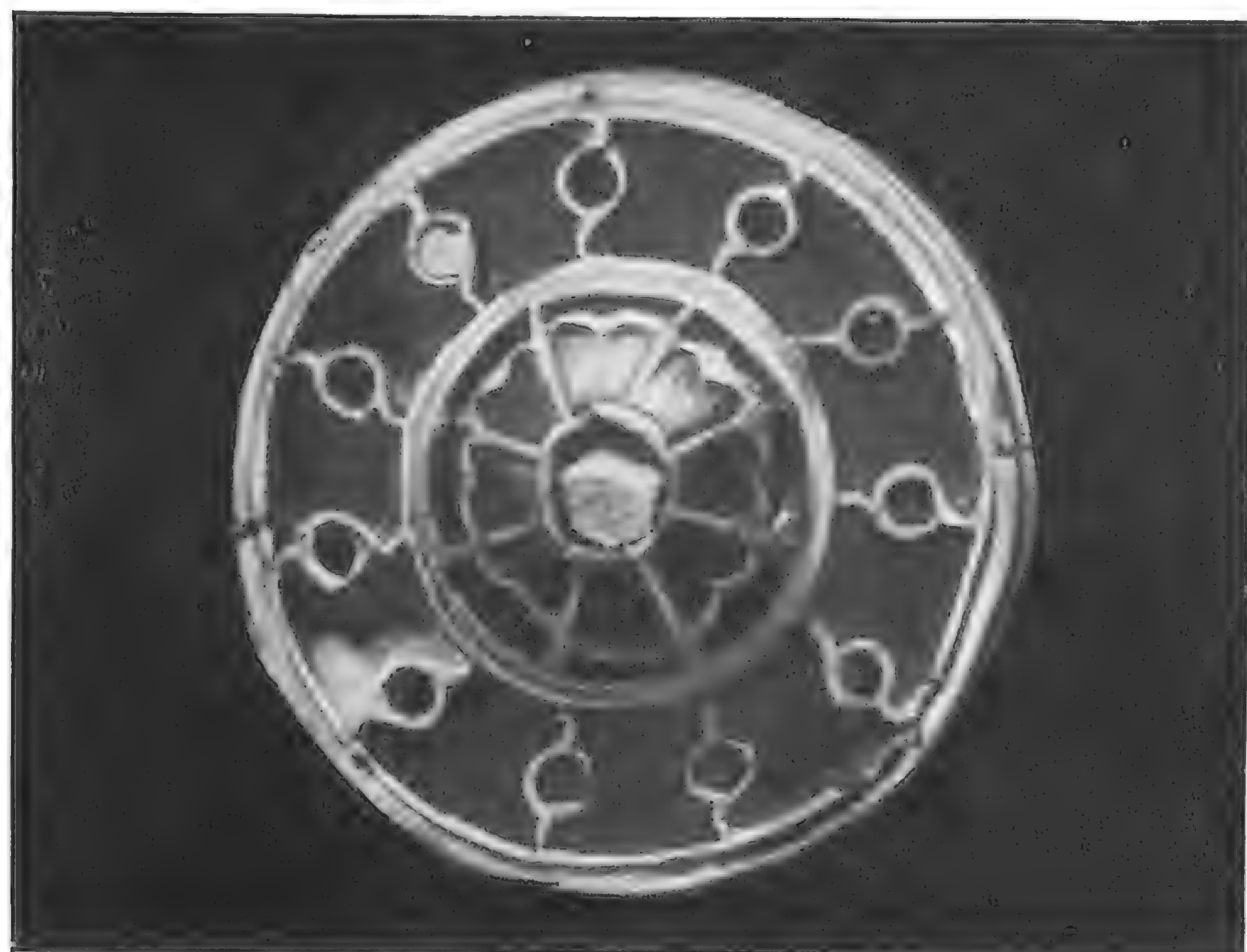
Предметы массового прикладного искусства сарматов, в отличие от искусства сарматской знати с присущими ему геральдическими композициями полихромно-инкрустационного звериного стиля, сохраняло старые образы оберегов на глиняных кувшинах, бронзовых котлах *(илл. 266)* и бляшках.



265. Фрагмент браслета из Саломатинского кургана. Золото. I в. до н. э.— I в. н. э.



266. Бронзовый котел из селения Троян. I в. до н. э.— I в. н. э.



267. Ювелирное украшение из «Чулекской находки». Золото, цветное стекло, смальта. Конец IV — начало V в. н. э.

Поясная бронзовая ажурная пряжка из кургана на реке Маныч *(илл. 264)* выполнена в форме прямоугольника, в который вписан лежащий двугорбый верблюд. Голова дана условным силуэтом. Налепом сделан круглый глаз, зрачок просверлен. Пасть окаймлена рельефным овалом. Поднятая голова на вытянутой параллельно телу шее, прямо стоящие горбы создают впечатление напряженности позы, но мышцы едва намечены. Хотя изображение в целом крайне условно, приемы стилизации, отдельные детали характеристики, динамичность заставляют вспомнить памятники савроматского времени и говорят о сохранении старых традиций.

Бóльшая часть произведений сарматского искусства периода его расцвета выполнена рельефом и горельефом.

Отсутствие внутреннего единства общества и частые переселения нарушили последовательность процесса развития сарматской художественной культуры. Отдельные сохранившиеся памятники дают примеры перерождения звериного стиля в полихромный геометрический.

Яркий памятник искусства позднесарматского времени — так называемая «Чулекская находка» 1868 года — богатое погребение конца IV — начала V века н. э. В нем сохранились украшения — медальоны *(илл. 267)*, перстни, серьги, сердцевидные подвески, а также фалары, пятиугольные бляшки, цилиндрические трубочки от конской сбруи. Все они выполнены в полихромно-инкрустационном стиле.

Тонкие золотые пластинки служат перегородками между вставками из стекла различных красноватых оттенков и пасты голубого цвета. Игра красного, голубого и желтого создает впечатление богатства, хотя материал и не представляет большой ценности. Геометрический рисунок, полученный при перекрещивании золотых перегородок, сохраняет кривизну линий, свойственную произведениям звериного стиля, но непосредственных ассоциаций с животным не вызывает.

Тот же процесс перерождения звериного стиля наблюдается на Северном Кавказе, в Нижнем Поволжье, Южном Приуралье. Найденная на Северном Кавказе фигурка дракона из Кряжского городища близ Ставрополя повторяет в новой технике уже известное в ранние периоды в сарматском искусстве сочетание изображений оскаленного хищника и птицы. Вся поверхность фигурки покрыта вставками из гранатов и зернью.

В III — IV веках н. э. изображения животных исчезли из дорогостоящих изделий сарматов. На диадеме из могильника в Погромном сохраняется только игра красок, создаваемая инкрустацией из полудрагоценных камней. Диадема — уже только золотая пластинка с орнаментом из ритмично повторяющихся прямоугольников, украшенных тремя камнями.

Сарматский звериный стиль был ступенью в развитии искусства кочевников, пришедших в тесное соприкосновение с древними цивилизациями. Сарматы сохранили лучшие традиции скифского звериного стиля, обогатив его своеобразными чертами сибирского звериного стиля. Они создали на основе античной ювелирной техники значительные художественные произведения со сложными композициями борьбы зверей, широко применили полихромную инкрустацию. Изображения животных превратились в их интерпретации в обобщенный орнаментальный мотив.

Влияние сарматского звериного стиля сказалось на орнаменте Западной и Восточной Европы периода средневековья. Особенно ощутимо оно в архитектуре и прикладном искусстве придунайских стран.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРУЗИИ

Мощный экономический подъем, которым отмечены на территории Грузии эпоха поздней бронзы и в особенности эпоха освоения грузинскими племенами железа (XIV—IX века до н. э.), способствовал разложению здесь родовой общины и зарождению рабовладельческого общества. К VI—IV векам до н. э. на территории Грузии возникают два государственных образования — Иберия и Колхида.

Иберия и Колхида представляли собой экономически и политически сильные государства с высокой самобытной культурой и развитыми взаимоотношениями с соседними странами. Вдоль древнейших торговых путей в этот период возникают многочисленные цветущие поселения городского типа и города.

Большое значение для развития искусства Иберии и Колхиды имели связи со скифо-сарматским миром, греческими колониями Причерноморья и ахеменидским Ираном. Элементы культуры народов этих стран глубоко проникли во все области художественной жизни Иберии и Колхиды, органически слились в творчески переработанном виде с местными традициями. Об этом свидетельствует непрерывное развитие местного самобытного искусства, питающегося в основном источниками народного творчества В эпоху образования греческих причерноморских колоний Колхида, как об этом свидетельствуют греческие же письменные источники, была страной с высокоразвитой культурой, что получило отражение в эллинской мифологии.

Городская жизнь в Грузии зарождается в VI веке до н. э. Развитие городов в Иберийском царстве (Восточная Грузия) хорошо прослеживается с IV века до н. э. Именно в этот период начинается расцвет городов Мцхета, Каспи, Саркине, Урбниси, Рустави, Одзрахе, Самшвильде, Уп-

лисцихе, Цунда, Хунани и других. Столицей стала Мцхета, расположенная у слияния рек Арагвы и Куры.

Столица была защищенным городом. Подступы к ней охранялись двумя могучими крепостями Армазцихе (Багинети) и Цицамури.

Армазцихе была расположена на правом берегу Куры, на высокой горе. Существование Армазцихе хорошо прослеживается с IV века до н. э. вплоть до VIII века н. э. Но периодом расцвета города-крепости можно считать эпоху с IV века до н. э. до нашествия Помпея (65 год до н. э.).

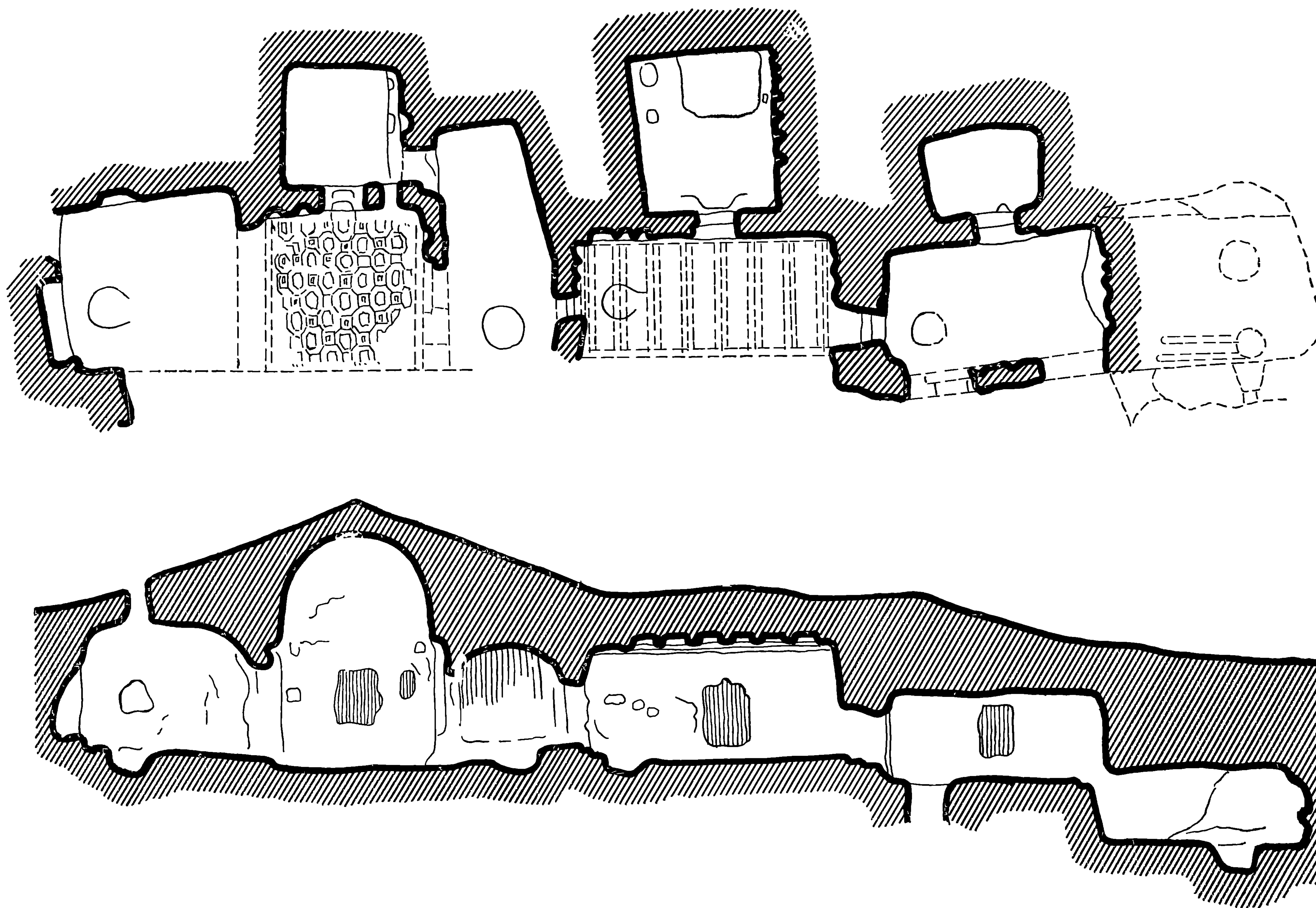
Армазцихе состояла из заселенной нижней крепости, расположенной на террасах, и цитадели. Обе части города были обнесены крепостными стенами. Сооружения крепости разновременны. Древнейшей частью была башня цитадели, стены которой возведены из грубо отесанного камня без раствора. Следующий строительный слой представлен стеной IV—III веков до н. э., тянущейся от башни вниз, по крутому склону горы. В скале высекались гнезда, в которые вкладывались тесаные каменные блоки, образующие ступенчатое основание. На этом основании были возведены сырцовые стены высотой в 5—6 метров, шириной свыше трех метров, укрепленные контрфорсами. Башня и контрфорсы были покрыты окрашенной в красный цвет черепицей, а стены увенчивались, вероятно, зубцами.

Стена I века н. э. окаймляет цитадель и расширившуюся территорию города. Как и в старой ограде, массивные четырехугольные контрфорсы ее расположены на расстоянии 40—50 метров друг от друга. Основание сырцовой стены состоит из прекрасно отесанных камней. Камни подогнаны друг к другу и соединены деревянными скрепами в форме «ласточкиного хвоста». Толщина стен достигает четырех метров, а высота более пяти метров. Сырцовые стены были оштукатурены.

Ограда города, видимо, была существенно реставрирована во II—III веках н. э. Стены этого времени, в отличие от более ранних, были сложены на известковом растворе.

На территории Армазцихе при раскопках обнаружены остатки многочисленных зданий, как парадных, так жилого и хозяйственного назначения. Из них следует выделить так называемый колонный зал. Это — прямоугольное помещение больших размеров (20,82×87 метров). От него сохранились лишь нижние части стен из прекрасно отесанного камня (без раствора), поверх которых шла сырцовая кладка. Вход в зал находился в центре продольной стены. На продольной оси зала были помещены шесть колонн; от них остались базы несложного профиля и фрагменты капителей. Стволы колонн, очевидно, были деревянными. По имеющимся материалам можно предположить, что стены зала были оштукатурены. Зал датируется IV—III веками до н. э. Композиция и строительная техника его указывают на местные традиции, но некоторые аналогии мы находим и в странах Передней Азии (Тел-Халаф).

Синхронные памятники архитектуры обнаружены также в Гори, Цицамури (по греческим источникам — Севсамора) и Саркине. Остатки разных зданий в этих



268. Основной комплекс зданий пещерного города Уплисцихе. Конец I—III вв. н. э. План и разрез.

крепостях указывают на большой масштаб строительства. Возникновение и развитие этих укреплений относится к начальному периоду городской жизни в Иберии.

Географ и историк Страбон писал в начале I века н. э., что в Иберии много городов и хуторов, что там встречаются жилища, рынки и другие общественные здания, построенные согласно правилам зодчества. Археологические раскопки последнего времени наглядно подтверждают описание Страбона. Надпись на найденной в Мцхете плите говорит о том, что город имел главного художника-архитектора. Надпись относится к IV—V векам н. э.

Из городов той же эпохи Колхидского (Эгрисского) царства в Западной Грузии мы должны в первую очередь отметить Кутаиси (по греческим источникам — Кюта, а по византийским — Котатис), Вани и др. Наряду с ними особую роль играли греческие причерноморские колонии: Фасис (Поти), Диоскурия (Сухуми), Трапезунд, Керасунт, Питиунт (Пицунда). Фасис в античных источниках упоминается уже с IV века до н. э. как большой торговый центр (эмпориум). Античная Диоскурия частично покрыта морем, а остальная часть находится под нынешним городом Сухуми. При раскопках здесь обнаружены остатки строений разных эпох.

О жилых зданиях этого периода, в частности, о колхидском жилом доме, кроме археологических материалов, довольно хорошее представление дает римский автор I века н. э. Витрувий. Описанный им дарбази — один из главных типов жилья не только Колхиды, но и Иберии. Жилища типа дарбази существуют и в наши дни. Основной их принцип — центрический — характерен и для монументального зодчества средневековой Грузии.

Своеобразна была планировка жилищ, построенных не замкнуто, вокруг двора, как было принято в античном мире и в Месопотамии, а с открытым фасадом, с выходящими на улицу дверью и окнами. Двор примыкал к дому и не входил непосредственно в его планировку.

На территории Грузии имеется много искусственных пещер жилого, культового и оборонительного назначения. Среди них наиболее значителен пещерный город Уплисцихе на левом берегу Куры. Несмотря на то, что город неоднократно разрушался во время вражеских нашествий и от него осталось немногое, он все-таки производит грандиозное впечатление. Здесь много разновременных пещер. Большая часть создана в первых веках нашей эры. Архитектура Уплисцихе связана с римским строительным искусством, хотя в ней видна и местная, формировавшаяся столетиями традиция *(илл. 268)*.

При создании пещерного города был учтен сложный рельеф горы, позволивший успешно решить проблему его защиты как естественными преградами, так и оборонительными стенами и искусственным рвом. Среди пещер города выделяются архитектурно обработанные комплексы. Из них в первую очередь следует отметить комплексы в юго-западной парадной части.

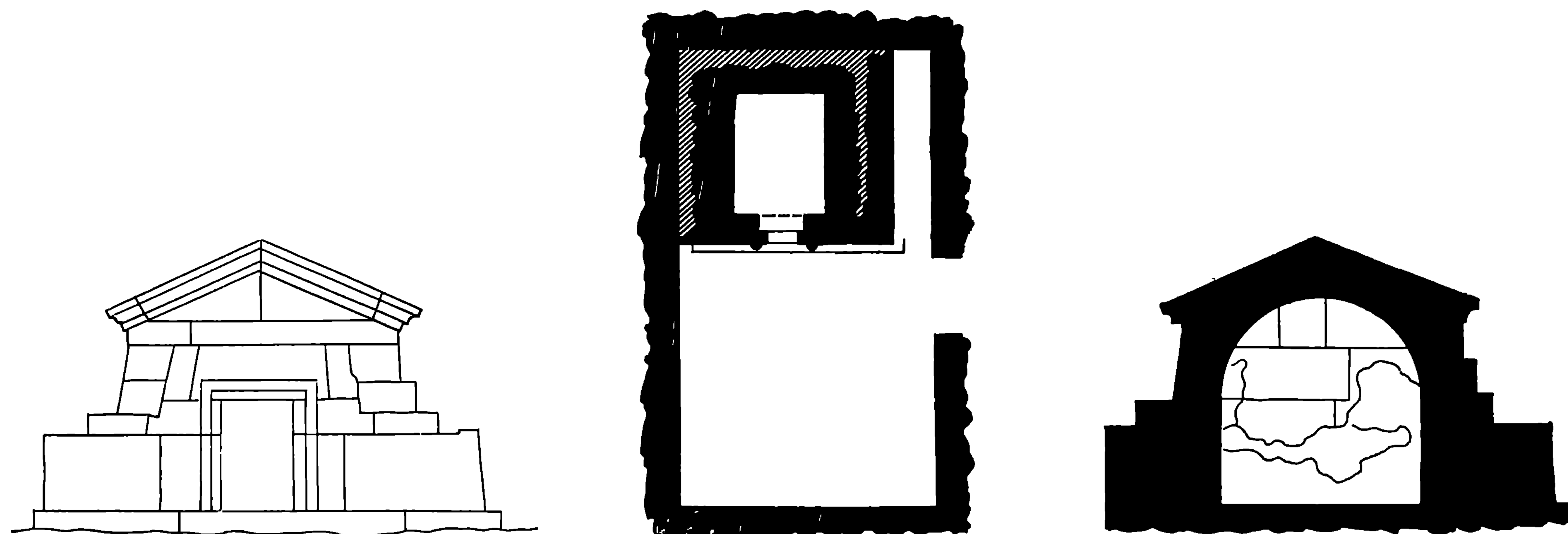
Главное помещение — высокий сводчатый зал, открытый с южной стороны. На фасаде этому своду соответствует арка, вписанная в пространство фронтона. Подобная композиция характерна для грузинской монументальной архитектуры последующего периода. Сводчатый потолок зала обработан восьмиугольными кессонами, между которыми образуются четырехугольники. Такая декоративная обработка находит аналогии в римской архитектуре первых веков нашей эры (базилики Максенция и Константина, термы Диоклетиана и Каракаллы и др.). Главный зал соединялся с подсобными помещениями. Вправо от него, через одно помещение, находился длинный зал, отделка потолка которого имитировала балочное перекрытие.

Большой комплекс помещений имелся в центральной части пещерного города. Главным здесь служил большой квадратный зал с портиком. В оформлении этого парадного зала ясно видны традиции, сложившиеся в деревянном зодчестве первых веков нашей эры. Зал имеет два пристенных пилона, на которые опирается поперечная широкая балка. На нее перпендикулярно ложатся балки меньших размеров. Эти детали имеют чисто декоративное значение, так как помещение, высеченное в скале, не нуждалось в таком конструктивном решении.

Из небольших комплексов интересны жилые помещения, расположенные около центра городища. Плановое решение их однотипно: небольшой двор, за ним жилые комнаты. В одной из комнат стены разделены пилястрами на три части. Плоский потолок имитирует балочное перекрытие. О декоративном назначении его свидетельствует то, что балки не совпадают с пилястрами. Для хозяйственных нужд в стенках сделаны ниши разных размеров.

Кроме рассмотренных помещений, в развалинах Уплисцихе имеется много пещер жилого и подсобного характера позднеантичной эпохи.

Архитектура Западной Грузии этого периода менее изучена. Лучше других можно представить себе город Цихис-Годжи, именуемый византийскими авторами Археополисом (Древний город). Древнегрузинские источники относят его возникновение к IV—III векам до н. э. Небольшие



269. Гробница у Мцхеты. Конец I в. н. э. Фасад, план и разрез.

раскопки, произведенные здесь (на городище Нокалакеви), дали материал только позднеантичного и раннефеодального периода. Известно, что арабский полководец Мерван Глухой, опустошив в 30-х годах VIII века Грузию, разрушил этот город, после чего он перестал существовать.

Цихис-Годжи построен на выступе высокой горы, которая с двух сторон омывается рекой Техури. Северо-западный склон, где скалы отвесны, был почти неприступен; остальные стороны были защищены мощными стенами.

На территории городища находятся многочисленные развалины разного времени. Среди них особенно выделяются грандиозные оборонительные стены, воздвигнутые с учетом сложности рельефа горы и лучше всего сохранившиеся в верхней части города. Строители специально вырубали неровности. Там, где почва была мягкой, нижняя часть стены ими расширялась.

Широкие (свыше 3-х метров) стены состоят из облицовки и забутовки на известковом растворе. Огромные облицовочные камни хорошо отесаны и сложены горизонтальными рядами.

Стены в верхней части города были укреплены башнями; расстояния между ними различны, так как рельеф скалы сложен. Лучше других башен сохранилась угловая «А». Ее толстые, квадратные в плане стены уцелели на высоту до двух метров. Со стороны городища башня имела вход с арочным перекрытием. В двух наружных стенах было по одной амбразуре.

Рядом с каждой из башен имелись проемы — калитки, изнутри перекрытые арками, а снаружи — архитравами. Над архитравным камнем лежал большой блок с разгрузочной щелью. Этот конструктивный прием позднеантичной эпохи применялся и в раннесредневековых памятниках Грузии.

Стены нижней части города башен не имели. Они заменены здесь широкими прямоугольными выступами стены.

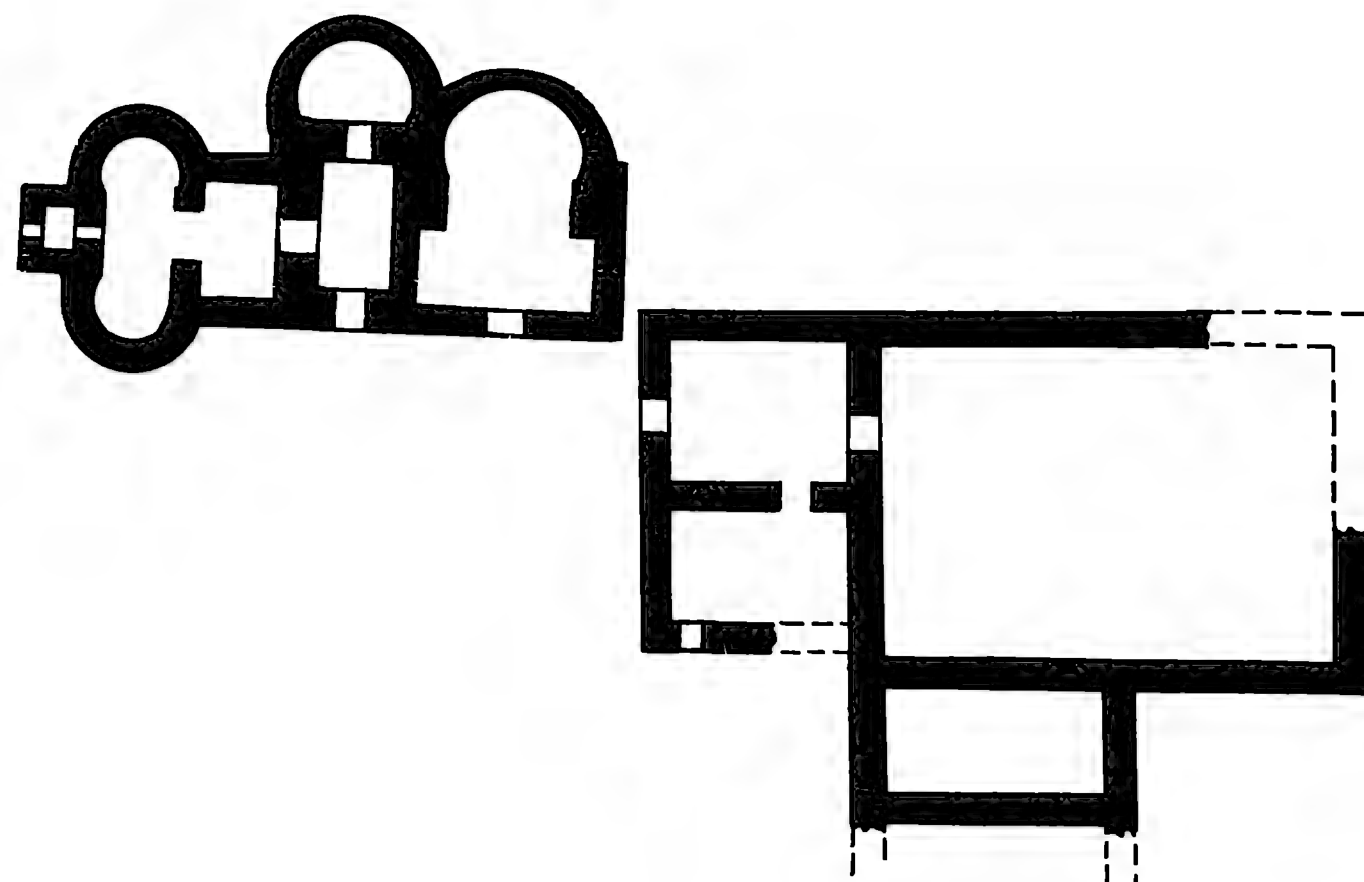
В развалинах нижней части Цихис-Годжи можно различить остатки еще двух калиток: в южной и в восточной части городской стены. Специальные выступы защищали подход к ним. Такое решение не характерно для данного периода, но следует отметить, что оно было хорошо продумано зодчими.

Для изучения грузинской архитектуры позднеантичного периода интересный материал дают каменные гробницы. Обнаруженная около Мцхеты гробница хорошей сохранности представляет собой в плане небольшой прямоугольник, перекрытый коробовым сводом *(илл. 269)*. Фасад мавзолея облицован тесаным камнем, опирается на невысокий цоколь и заканчивается щипцом, увенчанным карнизом несложного профиля. Вход помещен на центральной оси здания. Небольшой прямоугольный проем обрамлен профилированными камнями. По общему решению, пропорциям, декорировке и другим деталям гробница находит аналогии в памятниках Грузии первых веков нашей эры. Вместе с тем она обнаруживает некоторое сходство с мемориальными сооружениями Северного Причерноморья. Мцхетская гробница датируется концом I века н. э. Судя по характеру необычайно роскошного и богатого инвентаря, она была построена для представительницы правящей знати Иберии.

При археологических раскопках на территории Грузии были обнаружены многочисленные архитектурные памятники коммунального назначения. Из них в первую очередь следует отметить бани. Сравнительно хорошей сохранностью отличается баня в Армазисхеви. Это четырехугольное, двухэтажное помещение с сохранившейся нижней частью стен второго этажа. В нижнем этаже помещалась топка и были устроены калориферы (гипокаусты); в верхнем этаже — банные помещения. Армазисхевская баня являлась дворцовой баней загородной резиденции правителей областей — эриставов. Она датируется II—III веками н. э.



270. Мозаичный пол бани виллы в Шухути близ Ланчхути. IV—V вв. н. э.



271. Вилла в Шухути близ Ланчхути. IV—V вв. н. э. План.

Одно из подобных сооружений находилось в городе-крепости Армази. Это здание сохранилось хуже. Оно меньшего масштаба и имеет несложное решение. Двухэтажная большая баня позднеантичной эпохи обнаружена и в городе Урбниси.

Определенный интерес представляют открытые в результате раскопок в селении Шухути (Западная Грузия) остатки виллы: развалины бани и дворца с четким лаконичным планом *(илл. 271)*. От обоих сооружений сохранились нижние части стен; у бани, кроме того, сохранились подполье и гипокаусты. Наиболее интересная деталь бани — мозаичный пол аподитерия, помещения,



272. Стела из устья Беслетки. Мрамор. V в. до н. э.

где раздевались. Мозаика представляет собой распространенный в позднеантичную и раннесредневековую эпоху геометрический узор *(илл. 270)*. Весь комплекс датируется IV—V веками н. э. Шухутская баня, так же как и другие бани, обнаруженные на территории Грузии, имеет много общего с позднеримскими и ранневизантийскими банями Переднего Востока.

Благодаря интенсивным археологическим исследованиям, систематически проводившимся в последние годы, мы располагаем ценнейшими материалами, характеризующими художественную культуру Грузии античного времени.

Материалы Западной Грузии свидетельствуют о развитии местного ремесленного производства, главным образом керамики. Наряду с этим наблюдается проникновение импортной продукции. Наиболее значительным памятником, свидетельствующим об эллинизации культуры определенных слоев населения причерноморских городов, является мраморная погребальная стела, обнаруженная на территории древней Диоскурии *(илл. 272)*. Стиль этого памятника позволяет датировать его V веком до н. э. и отнести к произведениям аттического искусства. О тесных взаимоотношениях эллинской и местной художественной культуры говорят и найденные в Афинах гидрия и амфора с греческими надписями, упоминающими мастеров-колхов.

Однако влияние эллинского искусства не мешало развитию в Грузии, особенно в восточной ее части, местных художественных традиций. Об этом говорят произведения торевтики VI—V веков до н. э.— найденный на Кубани серебряный сосуд с надписью: «Я принадлежу предводителю Аполлону, который находится в Фасисе» (V век до н. э.), серебряный сосуд из Степанцминда (Казбеги) и серебряные сосуды из Ахалгорийского клада, представляющие собой низкие чаши-фиалы с омфалом на дне и рядом миндалевидных выпуклостей на корпусе. В декоре некоторых сосудов встречаются мотивы ионического характера — пальметты, «лебединые шейки», лотосы; однако все они стилизованы и переработаны.

Значительным памятником искусства Грузии этого времени следует считать небольшой серебряный фиал, обнаруженный в погребении III века до н. э. в селении Вани. Помимо обычного для сосудов данного типа омфала, миндалевидных выпуклостей и пальметт между ними, на дне его помещены изображения животных — оленя, лося, собаки и кабана, а также стилизованный астральный знак. Изображения отмечены печатью традиционного местного искусства, характеризующегося органичным слиянием несколько примитивного реализма и утонченной декоративной стилизации.

Эта местная традиция художественной обработки металла восходит к периоду поздней бронзы и раннего железа. Она получила выражение в весьма характерных произведениях бронзового литья малых форм. Так, в древнем грузинском искусстве особое место занимают многочисленные и разнообразные литые бронзовые круглые скульптуры ритуального назначения — антропоморфные фаллические статуэтки с ритуальными атрибу-



273. Бронзовая поясная бляха из Абхазии. III в. до н. э.— III в. н. э.

тами, иногда стоящие на бычьих рогах; фигурки всадников, охотников и разных животных — оленя, быка, барана, лошади, собаки.

Особой известностью пользуются статуэтки VII—VI веков до н. э. из так называемого Степанцминдского клада, связанные в основном с культом мужского плодородия. Помимо отдельных фигур, здесь встречаются и небольшие, объединенные в смысловом и композиционном отношении группы. Всем этим произведениям присущи экспрессия и упрощенная пластичная передача форм. Лаконизм сочетается в них с декоративностью, достигнутой тонкой орнаментальной стилизацией отдельных деталей (закрученные рога и ритмичное повторение бычьих голов, рельефные двойные спирали на фигурах и пр.).

Дальнейшее развитие этих художественных тенденций четко прослеживается в произведениях малых форм металлопластики, в частности, в знаменитых ажурных бронзовых поясных бляхах, широко распространенных с III века до н. э. до III столетия н. э. Бляхи изготовлены техникой ажурного литья по восковой модели. Они представляют собой небольшую четырехугольную плоскую лентовидную рамку, украшенную витым шнуровым орнаментом и конусообразными шишками по углам. В рамке в определенном порядке размещены стилизованные фигуры фантастических животных. Своеобразная компоновка придает изделию исключительную декоративность *(илл. 273—274)*.

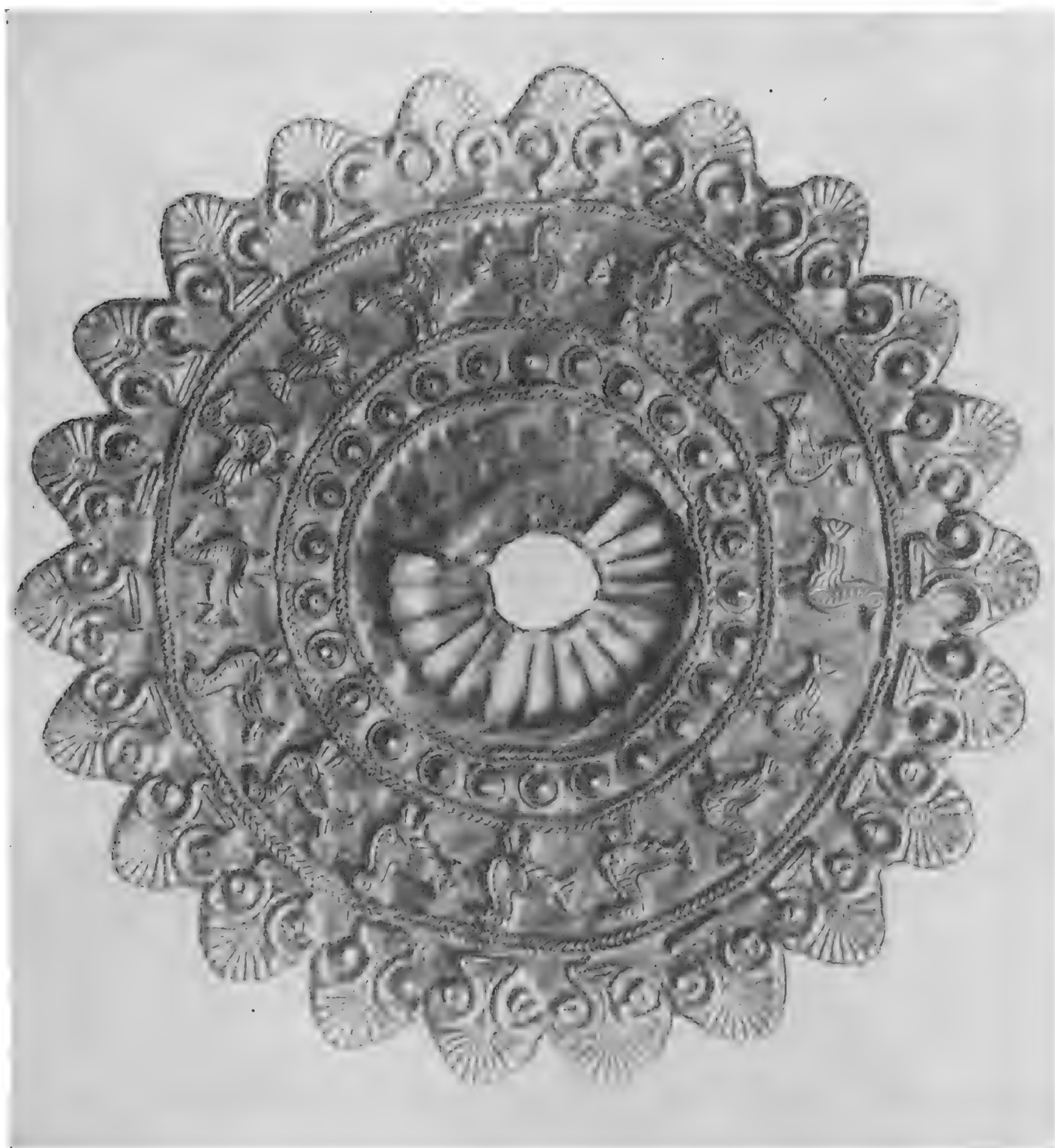
Серия поясных блях позволяет проследить развитие сюжета и его художественной трактовки на протяжении нескольких столетий. Это развитие выражалось в постепенном усложнении декоративных форм, в усилении орнаментальной выразительности. Однако в архаическом грузинском искусстве эта тенденция никогда не приво-



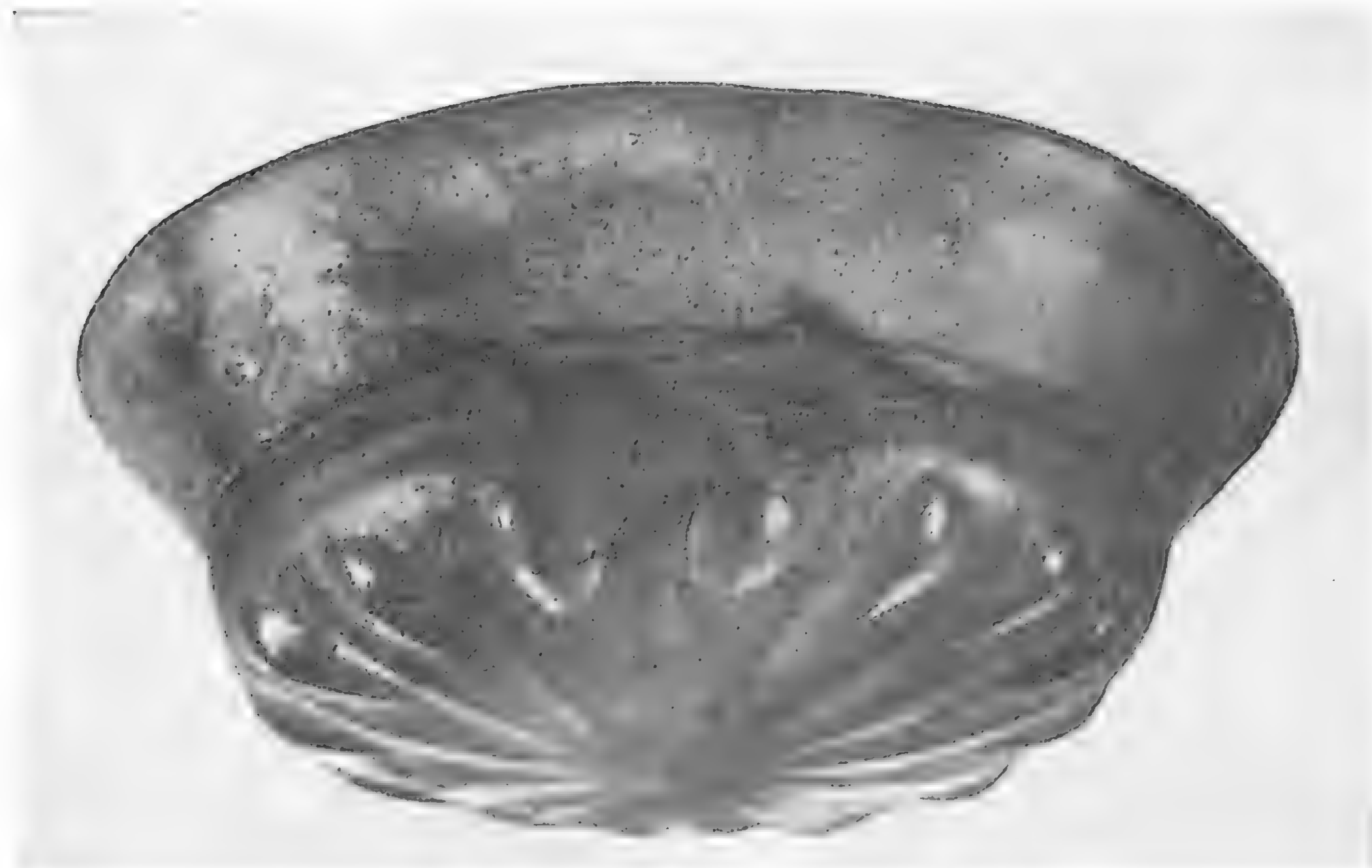
274. Бронзовая поясная бляха из Сачхора. III в. до н. э.— III в. н. э.



275. Золотые височные подвески в виде парной конской упряжки из так называемого «Ахалгорийского клада» в Садзегури. Зернь, скань, чеканка. VI—IV вв. до н. э.



276. Золотая розетка от конской упряжи из так называемого «Ахалгорийского клада» в Садзегури. Штамповка с накладными украшениями. VI—IV вв. до н. э.



277. Литой стеклянный сосуд из Цинухаро (Алгети). VI—V вв. до н. э.

дила к полному перерождению изображения в орнамент, лишенный смысла; наоборот, практическое назначение предмета, его смысл и художественное оформление всегда составляли единое целое.

Высокого уровня достигли в искусстве Грузии раннеантичного времени торевтика и ювелирное производство. Большой комплекс предметов могильного инвентаря, случайно найденных в 1908 году в местности Садзегури (Лениногорский район), известный под названием «Ахалгорийского клада», содержит выдающиеся образцы ювелирных изделий VI—IV веков до н. э.: массивные шейные кольца, три ожерелья, две пары золотых и серебряных серег, золотые нашивные розетки *(илл. 276)*, пластинки и подвески, золотые привески в виде парных конских фигурок *(илл. 275)*, пять серебряных чаш, флакон, многочисленные золотые, каменные и стеклянные бусы и т. д. В погребальный инвентарь входят бронзовые удила и украшения конской сбруи, ритуальные предметы из железа, керамика.

Изделия из золота Ахалгорийского клада отличаются техническим совершенством. Все основные приемы — ковка, чеканка, штамповка, припой и грануляция — доведены в них до высокого мастерства. Золотые и серебряные предметы органически включают в себя элементы ахеменидского и ионийского искусства (крылатые гении и солнечный диск, фантастические животные, конские фигуры, розетки, пальметты и др.). Своеобразен местный полихромный стиль с применением не цветной инкрустации, а грануляции и ее имитации штампом. Золотые предметы, за небольшим исключением, украше-



278. Золотое сложное ожерелье с аметистовой головой тура, коробочкой и флакончиком, украшенными бирюзой, альмандинами, зернью из Армазис-Хеви. II—III вв. н. э.

ны зернью, которая, нарушая монотонность плоскостей, создает нежнейшие переходы от холодных, белесовато-желтых и зеленоватых тонов освещенных частей сферической зерни к теплым, красновато-оранжевым тонам затененных частей. Ту же цель преследует дробление плоскостей каннелюрами.

Сопоставление техники, стиля и общего характера грануляции ахалгорийских предметов и ряда других памятников раннего времени (из Триалети, Парцханаканеви, Носири, Урбниси), выявляя древнейшую традицию ее в Грузии, вместе с тем позволяет определить ее значение в развитии искусства малых форм. Формирование полихромного стиля в ювелирном искусстве Грузии, зародившемся в середине II тысячелетия до н. э. (Триалети) и достигшем вершины в IV веке до н. э.,— результат долгих творческих поисков местных мастеров, результат освоения и переработки разнообразных художественных направлений, развивавшихся в контакте с соседними странами. Раннеантичная эпоха была временем интенсивных поисков новых форм в искусстве.

Развитие раннеклассового общества, вызвавшее зарождение и подъем городской жизни с оживленной торговлей и ремесленным производством, способствовало возникновению и расцвету ремесел — стекольного производства, керамики, художественного литья. Огромное количество украшений из смальты и цветного стекла — бусы, амулетообразные подвески, многогранные печатки — свидетельствует о большом спросе и удовлетворении его местными мастерскими, которые выпускали продукцию широкого потребления, обладавшую высокими художественными и техническими достоинствами (например, замечательные смальтовые бусы из Казбеги, Брили и др.).

Наиболее значительный памятник, свидетельствующий о высоком развитии стекольного производства,— стеклянный литой сосуд из Цинухаро Алгети *(илл. 277)* — повторяет форму упомянутых выше серебряных сосудов из Степанцминды, Ахалгори, Дабла-Гоми и Вани. Местное происхождение этих серебряных сосудов позволяет говорить о местном происхождении и стеклянного сосуда из Алгети.

Мощный подъем художественной культуры, начавшийся в раннеантичное время, продолжался в эпоху расцвета рабовладельческих государств на территории Грузии.

Развитие городской жизни и градостроительства способствовало развитию монументальной скульптуры. Вещественный материал для суждения об этом виде искусства пока незначителен, однако его дополняют грузинские письменные источники. Согласно древнейшей хронике «Обращение Грузии», здесь до утверждения христианской религии имелись скульптурные изображения местных языческих богов — Армази, Гаца, Га и других. Детальное описание позволяет довольно точно представить внешний вид таких статуй. Это медная фигура стоящего человека в золотой кольчуге и золотом шлеме с отточенным мечом в руках. В одном из вариантов хроники имеется дополнительное сообщение о том, что глаза статуи были сделаны из агата. По сторонам главного божества Армази стояли золотая и серебряная фигуры Гаца и Га.

Значение этих сведений станет ясным, если мы вспомним, что полихромная скульптура из разных металлов и материалов с применением инкрустации была характерной особенностью древневосточного искусства, начиная с шумерской эпохи. Но самым важным подтверждением существования в тот период скульптуры в Грузии является находка в Саирхе (Сачхерский район) фрагмента каменного изваяния — головы льва почти в натуральную величину с большими вырезами-гнездами, в которые были вставлены глаза и часть морды с ноздрями. Можно полагать, что эти несохранившиеся детали были сделаны из другого материала, например, из металла или дерева. Там же были найдены две очень крупные базы колонн, украшенные лотосовидным мотивом, подобным декоративным элементам серебряных чаш-фиалов, что вместе с характером стилизации львиной головы дает возможность датировать их VI—IV веками до н. э. Здесь следует упомянуть также среднего размера железную фаллическую фигурку с золотыми серьгами, шейным кольцом и мелкими золотыми частями диадемы, найденную в селении Вани в погребении III века до н. э.



279. Золотая ажурная гривна, украшенная зернью и полудрагоценными камнями, из гробницы питиахшей в Армазис-Хеви. II в. н. э.

Большая часть обнаруженных до настоящего времени в Грузии памятников позднеантичного времени относится к искусству малых форм. Это — торевтика, изделия ювелирного мастерства, художественное стекло и т. д. Особенно значительный материал дали погребения горожан и правящей знати Иберии и Колхиды в городских и родовых некрополях Мцхеты (Багинети, Самтавро), Урбниси, Уреки, Клдеети и др.



280. Гравированное изображение священного коня на дне серебряной чаши из погребения питиахша Берсума Армазис-Хеви. Середина III в. н. э.

Декоративно-прикладное искусство достигло высокого технического и художественного совершенства. Развитие местных традиций сопровождалось и дополнялось творческим освоением римского искусства, памятники которого проникали в Грузию в период политической, экономической и культурной экспансии империи.

Первое место в художественной обработке металла занимало золотых дел мастерство, идущее по пути дальнейшего совершенствования оригинального полихромного стиля. Это искусство разрабатывало прежде всего декоративно-художественные живописные задачи *(илл. 278)*. Сопоставление изделий II, III и IV веков ясно показывает постепенное усиление цветового эффекта за счет пластической формы украшения.

Примерами могут служить поясные золотые бляхи с цветными вставками и другие предметы из второго погребения Армазис-Хеви; золотое шейное украшение, как бы сотканное из тонких проволочных колец и сплошь усыпанное зернью и камнями, из шестого погребения *(илл. 279)*, рукоять кинжала из третьего погребения и браслеты из погребений IV века Армазис-Хеви. Эти браслеты фактически представляют собой золотую оправу для цветной инкрустации, которая полностью заполняет плоскости предметов и приобретает вид сияющего живописного декора. Здесь как бы завершается продолжительный и последовательный процесс развития самобытного художественного направления, корни которого уходят в древнюю народную культуру.

Следует вспомнить, что древнейшие образцы перегородчатой эмали появились в Грузии еще во II столетии н. э. Тонкая эмаль имеется на кончике золотых ножен парадного кинжала II века н. э. из погребения Армазис-Хеви и на перстне IV века из этого же некрополя.

В памятниках торевтики позднеантичного времени четко выделяются, с одной стороны, образцы, типичные для местного искусства, с соответствующей тематикой изображения — священные кони, связанные с культом Митры, на чашах из Армазис-Хеви *(илл. 280)* и Бори; грифы и бараньи головы на ножках погребальных лож и трона из Армазис-Хеви и Багинети, и т. д.; с другой стороны — произведения, проникнутые духом эллинистическо-римской торевтики — чаши со скульптурными бюстами Фортуны и императора Адриана из Армазис-Хеви и др., место изготовления которых точно не известно; и, наконец, типичные образцы импортной, вероятнее всего, александрийской продукции,— например, бóльшая часть сосудов багинетского саркофага.

О взаимодействии разных художественных культур в торевтике этого времени свидетельствуют находки нескольких художественных изделий сасанидского характера (блюдо из погребения Армазис-Хеви и чаша из селения Саргвеши).

Произведения торевтики позднеантичного времени, найденные на территории Грузии, свидетельствуют о ее широких культурных связях в этот период. В торевтике, так же, как и в другух видах искусства этого времени, можно видеть творческое освоение грузинскими мастерами элементов художественной культуры Ирана и эллинистическо-римского мира. Однако ведущими на протяжении всей истории развития художественной обработки металла в Грузии оставались исконные традиции, сказывавшиеся как в изобразительных мотивах, так и в ясно выраженных чертах местного стиля.



281. Питиахш Аспург. Изображение на гемме из Армазис-Хеви. Сердолик. II в. н. э.

Продолжение и развитие древних местных традиций наблюдается в некоторых специфических технических приемах, например, в применении техники вдавливания и черни.

В позднеантичное время широкое развитие получает глиптика, зародившаяся еще в раннеантичную эпоху (многогранные стеклянные синие печати, металлические печати из Алгети и Ахалгори). В первых веках нашей эры она становится одной из ведущих отраслей городского производства и предметом оживленной торговли. Этим объясняются находки резных камней нескольких стилистических групп не только в богатых, но и в рядовых погребениях Мцхеты, Урбниси и др. Можно выделить группы греко-римских, восточнопарфянских, сасанидских и местных резных камней; к последним относятся, в частности, замечательные портретные геммы из Армазис-Хеви *(илл. 281)* и Кледети. Находки последних лет позволяют предположить, что в больших городах позднеантичного времени — Мцхете и Урбниси — имелись школы резчиков по камню.

Даже краткий обзор памятников позднеантичной грузинской художественной культуры убеждает в том, что основой ее развития, несмотря на значительное римское влияние, оставались древние самобытные традиции местного искусства.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

После падения государства Урарту Армения с начала VI века до н. э. вступает в новую эпоху своей истории. Возникает армянское рабовладельческое государство с единым этническим составом, зарождается и развивается древнеармянская культура.

Древняя история Армении, охватывающая девять столетий, делится на три периода. В соответствии с этим и в истории древнеармянского искусства намечаются три этапа: его становление в VI—IV веках до н. э.; эллинистическая эпоха (III—I век до н. э.); искусство I—III веков н. э.

В VI—IV веках до н. э. в армянских племенах весьма интенсивно шел процесс образования классов. Родоплеменные отношения уступали место сельской общине, разделенной на имущих и неимущих. Находившийся под владычеством Мидии армянский народ на некоторое время добился независимости. В первой половине VI века н. э. его борьба увенчалась успехом и привела к образованию первого армянского государства во главе с династией Ервандуниев. Однако успех этот был неустойчивым и кратковременным. Армянский царь продолжал находиться в зависимости от мидийского, платил ему дань и обязан был в случае необходимости предоставлять в распоряжение мидян половину своих войск: четыре тысячи конницы и двадцать тысяч пехоты.

После падения в 550 году до н. э. Мидийского государства Армения подпала под владычество Ахеменидской державы. Восстание против Ахеменидов в 521—510 году до н. э. хотя и носило упорный характер, но не принесло армянам свободы. Оно было подавлено войсками Дария I. В основном из армянских земель были образованы 13-я и 18-я сатрапии Ахеменидского государства. В 13-ю сатрапию входили преимущественно южные и центральные области Армении, то есть земли бывшего армянского царства, где местная знать и войско представляли значительную силу и принимали участие в правлении страной. Армения ежегодно платила персидскому двору большие налоги.

Имеются некоторые данные о ремесле и торговле того времени. По-прежнему важное место занимали обработка металлов и строительное дело. Геродот упоминает о торговых связях Армении с Месопотамией.

С исчезновением племенной разобщенности происходило сложение единой раннеармянской культуры, опиравшейся на вековой опыт и традиции коренного населения страны и несшей на себе отпечаток влияния урартской и ахеменидской культуры и искусства.

Наши представления о раннеармянской архитектуре VI—IV веков до н. э. до последнего времени ограничивались сведениями греческого историка Ксенофанта. В 401 и 400 годах до н. э. Ксенофант прошел через Армению и описал страну юго-западнее озера Ван и севернее реки Кентритес, где в селениях имелись дома с башнями, а в одном из селений находился укрепленный дворец сатрапа. Севернее озера Ван, в верховьях реки Арацани, дома в деревнях походили на землянки. Люди спускались в них по лестнице. Особые входы были сделаны для скота. Обычно деревни располагались вокруг крепостей и были укреплены.

Об укреплениях сатрапской резиденции, упомянутой Ксенофантом, можно судить по остаткам Арин-Берда, открытым раскопками последних лет. Здесь над развалинами урартской крепости Эребуни, на месте, где в VIII веке до н. э. находился урартский храм, имевший портик с двенадцатью колоннами, расположенными в два ряда, в V веке до н. э. был построен большой зал с тридцатью деревянными колоннами, по шесть колонн в пяти рядах. Использовав развалины урартского храма и добавив три ряда колонн, строители воздвигли монументальное сооружение — ападану в соответствии с принципами ахеменидского искусства *(илл. 282)*. От этого здания сохранились фундаменты стен и остатки баз деревянных колонн. При раскопках Арин-Берда открыты были также большой и малый храмы огня VI—V веков до н. э., более простой конструкции, чем аналогичные храмы в Иране (храм огня в Сузах).

В VI—IV веках до н. э. в Армении существовали и скульптурные памятники — идолы языческих божеств и изваяния, связанные с культом предков. Однако до нас они не дошли. Возможно, к этому периоду относятся две весьма примитивные головы из туфового камня, а также голова, часть ноги и рука статуи из крупнозернистого известняка, случайно обнаруженные в 1959 году на северном берегу озера Севан у Цовагюха *(илл. 283)*. Бросаются в глаза архаичные вытянутые формы этой головы. Она обработана только с лицевой стороны, и поэтому можно полагать, что статуя либо стояла возле стены, либо была частью скульптурной группы.

Армения — страна древней металлургии. Художественная обработка металла достигла здесь высокого развития еще в эпоху бронзы, особенно в Урартском государстве. Художественные изделия из металла производились в Армении и в VI—IV веках до н. э. Ксенофант сообщает, что отступавшие греки захватили в палатке гиппарха Армении Тирибаза трон с серебряными ножками и чаши.

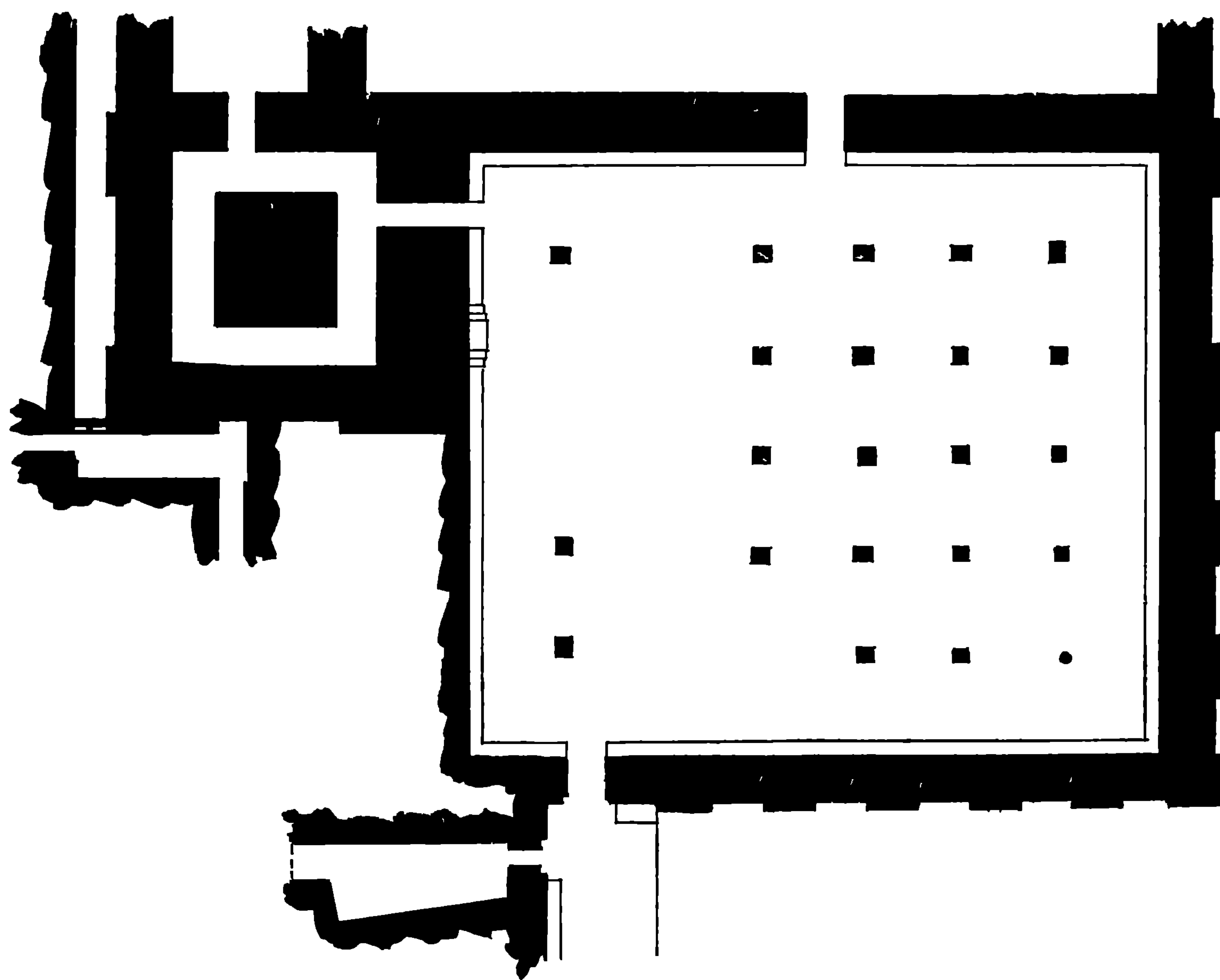
Серебряные изделия были найдены в Западной Армении в районе Ерзника-Ерзнаган (хранятся ныне в Бри-

танском музее). Это — ритон *(илл. 285)*, пиала, три небольшие чаши, цилиндрическая коробка и другие предметы. В Париже, в Лувре также хранятся два подобных ритона, чаша-фиал и бронзовая ручка серебряной вазы в виде крылатого козерога. Сходная с ней ручка, возможно, от той же вазы, найденная в Армении, хранится в Берлинском музее *(илл. 284)*. Все эти предметы принято считать ахеменидскими, но следует обратить внимание на некоторые их особенности. Серебряный ритон Британского музея имеет горизонтальные каннелюры и заканчивается внизу скульптурным изображением крылатого грифона с рогами козерога. Венчик ритона окаймлен орнаментом из цветков и бутонов лотоса и из небольших пальметок. Последние имеют сходство со священными деревьями, изображенными на отдельных предметах урартского времени.

Ритоны, хранящиеся в Лувре, сходны с ритоном Британского музея, но один из них заканчивается скульптурным изображением лани, а другой — козерога.

Клад серебряных изделий, состоящий из трех высокохудожественных ритонов и кубка, был найден в 1967 году на территории древнего урартского города Эребуни. Нижняя часть одного из ритонов, происходящего из восточноармянской — мидийской среды изображает всадника, вероятно, ахеменидского сатрапа Армении в головном уборе мидийского вельможи и в одеянии, аналогичном одежде мидийцев и армян, представленных в персепольских рельефах V века до н. э.

Второй ритон, с сильно расширяющимся кверху раструбом, украшенным вертикальными каннелюрами, завершается протомой коня *(илл. 287)*. Он происходит, видимо, из западноармянской — каппадокийской среды, то есть из районов, близких к местам находок изделий, хранящихся в Британском в Луврском музеях. Третий ритон — бокал с головой быка *(илл. 286)*. На коротком раструбе ритона изображены четыре чеканные фигуры: мужчина в кресле, в греческом одеянии, и три женщины. Одна из них подает мужчине чашу, две другие играют для него на двуствольной свирели и лире. Одеяние и облик женщин сочетают восточные черты с ионическими.



282. Ападана на холме Арин-Берд. V в. до н. э. План.

Эребунский клад серебряных изделий датируется V—IV веками до н. э. Серебряные, а также золотые ритоны имели широкое распространение в пределах огромной Ахеменидской державы. Они обычно снабжены протомой льва, козла или козерога, барана (овна), быка (тельца), лани, газели — изображениями животных, которые в переднеазиатской (в том числе и в армянской) мифологии были связаны с обширным циклом мифологических и космогонических представлений о зодиаке, солнце и луне, громе и молнии, огне (тепле) и влаге, дарующих жизнь.

Блестящими образцами художественного литья являются упомянутые выше бронзовые ручки серебряной вазы из Лувра и Британского музея, отделанные серебряными и золотыми накладными украшениями. Стройные, строго выдержанные в пропорциях и реалистично трактованные фигуры козерогов переданы в стремительном прыжке, с исключительной динамичностью. Задними ногами они опираются на пальметку, выступающую из головы сатира, что свидетельствует о раннем проникновении на Восток западных мотивов.

Чаша, найденная в Ерзнагане, имеет рельефные радиальные украшения, оканчивающиеся цветками лотоса; между ними рельефные ложковидные фигуры. Луврская чаша-фиал обнаруживает сходство с предыдущей. Чаши-фиалы с подобными рельефными фигурами и орнаментом в виде пальметок и цветков лотоса найдены также в Иране, Средней Азии и Грузии; датируются они V—IV веками до н. э. Их прототипы мы находим в урартском искусстве. Бронзовые чаши обнаружены при раскопках в Топрах-кале и Кармир-Блуре; в урартской крепости Арин-Берд и в Аргиштихинили встречаются фрагменты таких чаш из глины.

Найденные на территории Армении художественные изделия из металла, датируемые VI—IV веками до н. э., обслуживали бытовые и культовые потребности местной знати и отражали ее вкусы. В значительной мере они были связаны с мифологией, имевшей общевосточные корни. Ритоны, чаши-фиалы и крылатые грифоны хорошо известны в урартском искусстве. Трактовка крыльев козерогов на ряде изделий из Западной Армении близка к трактовке крыльев фигур, составляющих части урартского трона. Бутон и цветок лотоса на венчике ритона из Ерзнагана повторяют формы бутонов бронзового пояса, найденного в Шираке и хранящегося в Государственном историческом музее Еревана. Изображения пальметок, священных деревьев близки к аналогичным мотивам на фрагменте бронзового пояса из Карской области и на бронзовых чашах, найденных в Кармир-Блуре. Крылатые козероги — ручки серебряной вазы, хранящиеся в Париже и Берлине,— задними ногами стоят на пальметках, точно так же, как грифон на кармир-блурском фрагменте бронзового пояса. Все эти факты указывают на преемственную связь перечисленных художественных изделий с урартским искусством.

К этому же кругу предметов относится найденная в древнем Армавире, возникшем на месте города VIII века до н. э. Аргиштихинили, золотая пектораль VI—V веков до н. э.; на ней изображены птицы, «дерево жизни», чередующиеся бутоны и цветки лотоса. В ажурные перегородки были вставлены камни и паста черного и голубого оттенков, придающие изделию особую красоту. В этом памятнике отразились связи с урартским и митано-мидо-ахеменидским искусством северо-западного Ирана.

По сюжету она связана с космогоническими представлениями и широко распространенным культом плодородия.

В искусстве стран Ближнего Востока прослеживаются и некоторые элементы, близкие к скифскому искусству. Черты последнего проявились в изображении грифона на ритоне Британского музея, но наиболее ярко — в золотой гривне V—IV веков до н. э., найденной в кургане близ Асан-Калы в 1917 году. Трубчатая гривна имела овальную форму, а концы ее, расширяясь, завершались головами львов с козлиными рогами, что говорит о связи с мифологией. Сходные гривны и браслеты мы видим в руках подносящих дары армян и скифов на широко известных рельефных изображениях лестничных стен дворца Ксеркса в Персеполе.

Своеобразны найденные в Армении небольшие вазы на высоких ножках, изготовленные из разноцветных камней — серпентина, порфира. Они повторяют формы глиняных ваз, встречающихся на Ближнем Востоке, в частности в Малой Азии, во II тысячелетии и в первой половине I тысячелетия до н. э. В VI—V веках до н. э. они получают более совершенные формы, хорошую полировку и, видоизменяясь, сохраняются до первых веков н. э. Каменные вазы из Армении имеют многочисленные аналогии в находках Персеполя.

Среди керамических изделий обращают на себя внимание чаши-пиалы, часто расписанные черной и красной краской по красноватому или светлому фону. Если расписная керамика в целом продолжает традиции местных племен, то чаши-пиалы восходят к урартским образцам, развивают их и в этом отношении аналогичны изделиям Ахеменидского Ирана и Кавказа.

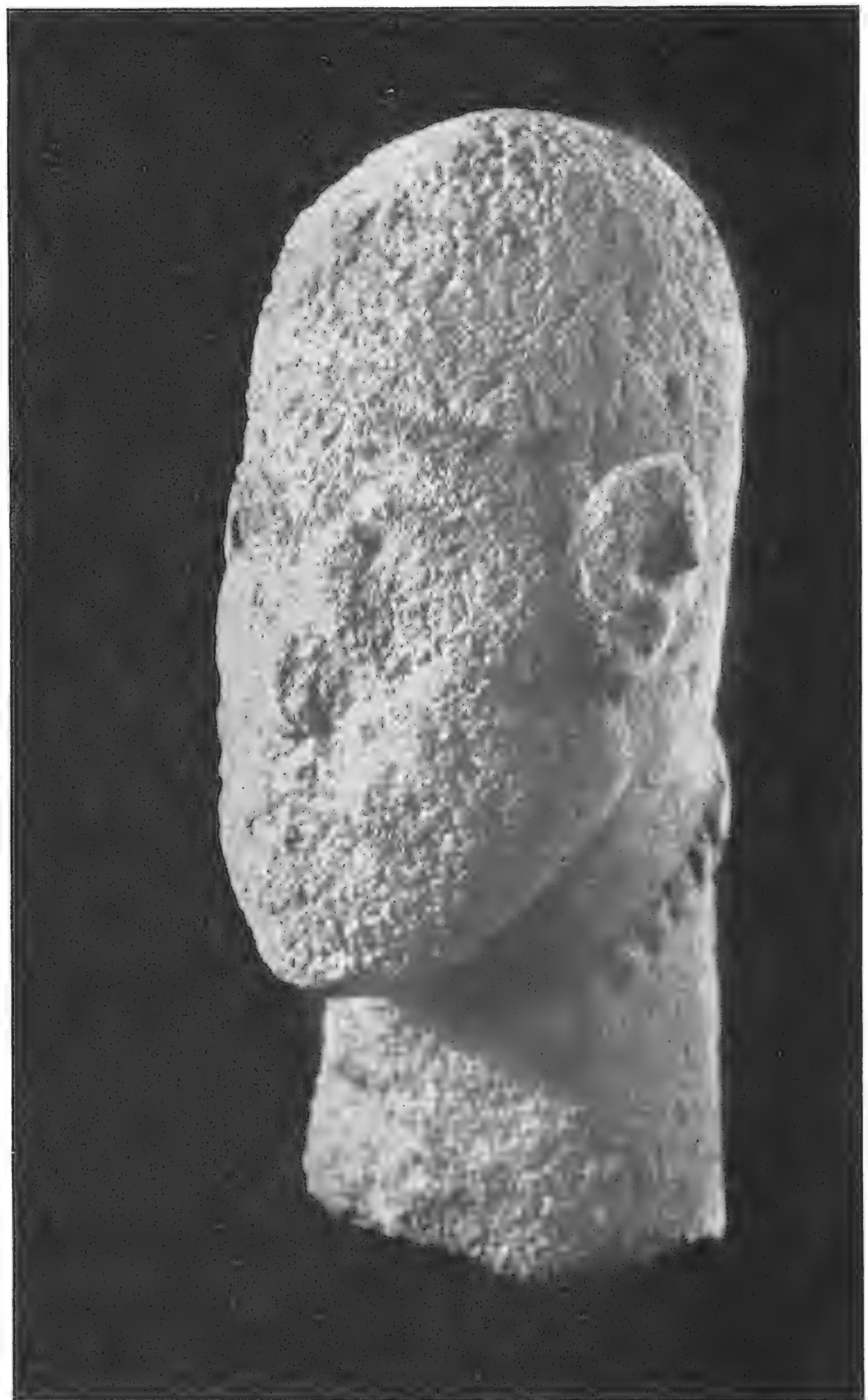
В Армении найдены также печати и геммы с изображениями зверей, животных и птиц, всадников и воинов. Эти произведения тяготеют к древневосточным традициям. В них отразилась связь с аналогичными геммами малоазийского ахеменидского круга.

Раннеармянское искусство характеризуется сочетанием самобытной местной культуры с древневосточными чертами. Оно обнаруживает тесные связи с культурой Урарту и Ахеменидского Ирана.

После падения в 331 году до н. э. Ахеменидского царства в освободившейся Армении возникли новые государственные образования — Софена, Малая Армения и Айраратское царство. Бо́льшая часть армянских земель — южные и центральные области, а также и Софена — оказались под властью Селевкидов. Наибольшего развития достигла Софена, находившаяся на «Царской дороге», построенной при Ахеменидах. Первые армянские монеты были отчеканены именно софенскими царями.

В конце IV—III веке до н. э. Армавир стал столицей Айраратского царства. Возникли новые города: Аршамашат и Аркатиакерт в Софене, Ани-Камах — в Малой Армении. Градостроительство продолжалось и после присоединения в 220 году до н. э. Айраратского царства к владениям Селевкидов. В конце III — начале II века до н. э. были основаны города Ервандашат, Заришат, Зарехаван и другие.

Еще более значительные сдвиги в экономической и культурной жизни и в градостроительстве начались после обретения Арменией независимости в 189 году до н. э. и объединения армянских земель в единое государство. Арташесом I (189—161 годы до н. э.) была основана знаменитая столица Артаксата (Арташат) и ряд других городов. При Тигране II (95—56 годы до н. э.) границы Армении раздвинулись далеко за пределы Армянского нагорья. Тигран II захватил большие богатства в покоренных странах и контролировал международные торговые пути, проходившие не только через Армению, но и через завоеванные им Северную Месопотамию и Сирию. Он угнал жителей двенадцати эллинистических городов и заселил ими свою новую столицу Тигранакерт и другие армянские центры. Значительного развития достигли ремесла, торговля, строительное дело, культура и искусство.



283. Голова статуи из села Цовагюх. Крупнозернистый известняк. VI—V вв. до н. э.

Тигран II и следовавшие за ним цари династии Арташесидов покровительствовали развитию городской жизни и эллинистической культуры. По сообщениям античных историков, у Тиграна II нашли приют изгнанный из Афин ритор Амфикрат и философ и политический деятель Метродор из Скепсиса, написавший историю Тиграна II. В Тигранакерте и Арташате был устроен эллинистический



284. Крылатый козерог. Ручка вазы из Западной Армении. Серебро с позолотой. V—IV вв. до н. э.

театр, Артавазд II (53—34 годы до н. э.) покровительствовал ему, сам писал трагедии и руководил постановкой «Вакханок» Еврипида в 53 году до н. э. Тигран II и его преемники чеканили серебряные и бронзовые монеты со своими портретами и греческими надписями. В Армению привозили скульптурные и другие памятники эллинистического искусства и художественные изделия из соседних стран.

Если II и I века до н. э. для многих эллинистических государств Средиземноморья характеризуются экономическим и культурным упадком, то для Армении они были временем высокого развития и прогресса.

Города были обнесены мощными стенами. Воздвигались дворцовые комплексы, храмы, театры и другие общественные здания, жилые дома, разбивались сады и цветники. Города приобрели эллинистический облик.

Строители древней Армении умели хорошо использовать рельеф местности. Армавир вырос в Араратской долине на берегу Аракса, а его вышгород, где находились дворец царя и храм Солнца и Луны, был построен на высоком Армавирском холме. Для Арташата место было избрано также на левом берегу Аракса, у самого подножия Арарата, а вышгород был воздвигнут на холме, огибаемом с трех сторон рекой. На других холмах были построены дворцы, храмы, общественные и жилые здания. Удачное местоположение, красивая планировка и благоустройство города послужили основой предания о том, что в строительстве принял участие Ганнибал, бежавший из Карфагена в Армению. Плутарх, пересказав эту легенду, заключает: «Таким образом был построен большой и весьма красивый город, который был назван по имени царя и провозглашен столицей Армении».

При строительстве Тигранакерта представители армянской знати состязались в возведении наиболее красивых сооружений. Город, по описанию Аппиана, был окружен стеной высотой в 50 локтей, настолько широкой, что в ней были устроены конюшни. Невдалеке за городскими стенами был воздвигнут царский дворец, окруженный парками и рощами для охоты, рыбными прудами. Регулярная планировка, выделение центральной части города, его озеленение — черты, характерные для эллинистического градостроительства.

К сожалению, ни одно архитектурное сооружение этого времени до нас не дошло. Археологами пока открыты только остатки первоначальной кладки крепостной стены Гарни (II век до н. э.) из больших базальтовых квадров, весьма тщательно отесанных. Гладкая стена оживлена рустовкой и выведением фасок на камнях. Строительная техника и совпадение плана этой крепостной стены с планом стены Гарни I века до н. э. позволяют думать, что мощные искусно распланированные фортификационные сооружения из чисто отесанных камней воздвигались в Армении и в раннеэллинистическую эпоху.

Наши знания о скульптуре древней Армении основываются в основном на сведениях письменных источников, так как находки самих произведений незначительны.

Древнеармянский пантеон включал многочисленных богов и богинь, памятники которым ставились в языческих храмах, разбросанных по всей стране. Моисей Хоренский (Мовсес Хоренаци) рассказывает, что в Армавире, в храме Солнца и Луны стояли статуи этих божеств и предков царя. Царь Ерванд (Оронтес) на рубеже III и II веков до н. э. построил в честь богов город Багаван. При Арташесе I статуи богов были перенесены в новую столицу Арташат. При этом Моисей упоминает в числе статуй памятники Солнца и Луны, Артемиды (Анаит), Аполлона (Тир) и идолы предков. Статуи бога нового года — Аманора, «носителя нового урожая», и бога гостеприимства — Ванатура стояли в Багаване; статуя Арамазда — в крепости Ани на берегу Евфрата. В Армении особенно почитали Анаит, богиню плодородия, покровительницу благоденствия всей страны, «Золотую праматерь». Храмы, посвященные Анаит, были построены во многих районах, наделены земельными угодьями, украшены богатой утварью. В источниках упоминаются статуи Анаит в Арташате, Тароне, Ахдзнике (Алзанена) и золотая статуя в поселении Ерезе, на берегу Евфрата.

Упоминаются также статуи дочери Арамазда Нанэ в поселении Тиле, Митры — в Багаариче, бога Барш-



285. Серебряный ритон из Западной Армении. V—IV вв. до н. э.



286. Серебряный ритон-бокал из Эребуни. V—IV вв. до н. э.

мины (сирийского происхождения) в Тордане, бога грома и молнии Вахагна и богини красоты и любви Астхик в аштишатских храмах в Тароне, где почитали также Гисанэ и Деметрэ.

В I веке до н. э. при Тигране II и Артавазде II произошло слияние армянских божеств с греческими. Арамазд стал отождествляться с Зевсом, Анаит — с Артемидой, Михр (Митра) — с Гефестом, Вахагн — с Гераклом, Астхик — с Афродитой, Нанэ — с Афиной, Тир — с Аполлоном. Это явление представляет большой интерес для истории искусства древней Армении, поскольку статуи указанных божеств были привезены с эллинистического запада и поставлены в армянских храмах. Моисей Хоренский сообщает, что из Малой Азии в Армению были привезены бронзовые позолоченные статуи Артемиды, Аполлона и Геракла. Первые две были поставлены в Армавире, а статуя Геракла, сделанная Скюллесом и Депином Критским,— в Тароне. Моисей повествует также о статуях Зевса, Артемиды, Афины, Гефеста и Афродиты из самой Эллады, указывая и храмы, где они были поставлены.

Статуя Баршмины, сделанная из слоновой кости, хрусталя и серебра, была привезена из Месопотамии Тиграном II.



287. Серебряный ритон с протомой коня из Эребуни. V—IV вв. до н. э.



288—290. Серебряные драхмы с портретами армянского царя Тиграна II и изображением богини. I в. н. э.



291, 292. Серебряная драхма с портретом армянского царя Артавазда II и изображением колесницы. I в. н. э.

Много было скульптурных памятников и местной работы из меди, бронзы, серебра, золота, камня и дерева, кованых, чеканных, литых и резаных. Статуи были различны по размерам,— от маленьких статуэток до весьма внушительных памятников. Медная статуя Деметры достигала 15 локтей (7,5 метра), а статуя Гисана была высотой в 12 локтей (примерно 6,12 метра) и шириной в 2 локтя и 1 пядь (немного более метра). Значит, она имела довольно вытянутые формы, характерные для архаических памятников.

В сообщении Плиния Младшего о похищении Антонием золотой статуи Анаит обращает на себя внимание то, что статуя эта, в отличие от западных литых образцов, была не полой, а массивной. Это говорит о местном ее происхождении.

Местная традиционная народная школа представлена несколькими головами статуй из туфа, найденными в районе Двина и хранящимися в Государственном историческом музее в Ереване.

На одной из них, сделанной из темного туфа,— высокий суживающийся кверху головной убор, подобный короне Арташесидов, но плоско срезанный и не имеющий зубцов. Нос отбит. Глазные впадины углублены: глаза, видимо, были вставлены. У другой найденной в Двине головы, сделанной из красно-желтого туфа, рельефно выступают лоб, брови, нос. Лицо плоское, глаза почти незаметны. Серьги в виде гранатов, головной убор, низкий и плоский, кверху сильно расширяется; на лобовой части выведены треугольные фигуры, напоминающие зубцы короны. Головы эти по своим стилистическим особенностям могут быть датированы рубежом нашей эры, во всяком случае, не позднее самого начала нашей эры.

Развивались ремесла, ширились торговые связи. С развитием рабовладения и ростом состоятельности городского населения в Армении возросла потребность в художественных изделиях.

К привозным памятникам следует отнести голову большой бронзовой статуи богини Анаит, найденную в Западной Армении и хранящуюся в Британском музее. Ряд стилистических особенностей позволяет сблизить ее с малоазийскими, в частности, с пергамскими скульптурными памятниками II века до н. э. и сопоставить с изображениями Артемиды, с которой в древности отождествлялась богиня Анаит.

Из произведений прикладного искусства эллинистической Армении мало что сохранилось. Первое место среди них принадлежит монетам. До нас дошли монеты царя Аршама (середины III века до н. э.) с его портретом. Безбородое лицо царя передано по эллинистическим образцам, на голове — характерный для Востока полусферический головной убор с лентообразной повязкой. На обороте монеты изображен всадник, и обозначено греческими буквами имя царя. На другой монете Аршама головной убор несколько удлинен и его заостренный конец загибается вперед. На обороте монеты изображен олень. На монете Зариадра, добившегося независимости Софены (189 год до н. э.), черты царского лица заметно идеализированы в эллинистическом духе. На обороте монеты изображена богиня Анаит и греческими буквами обозначены имена царя и его отца.

Монеты последующих софенских царей Абдисара и Ксеркса отличаются более восточным характером. Цари на них изображены с бородами, в невысоких коронах, которые кверху суживаются и делятся на три зубца, подобно головным уборам армян и каппадокийцев на рельефах Персеполя. На коронах имеются лентовидные повязки. Из-под корон видны пышные кудри, характерные для облика царей на парфянских монетах. На обороте монеты Абдисара, как и на монете Зариадра, изображен орел; на обороте монеты Ксеркса — крылатая богиня с венцом в протянутой руке. Надписи на обеих монетах греческие.

Более совершенными произведениями эллинистического искусства Армении являются монеты Тиграна II, Артавазда II и их потомков. Тигран II чеканил серебряные и бронзовые монеты со своими профильными портретами в характерной высокой короне в виде усеченного конуса, завершенного зубцами. Царь изображен без бороды. В эллинистической манере передан облик этого волевого человека, крупного государственного деятеля и полководца *(илл. 288)*. Чеканенные в разные годы правле-

ния Тиграна II и в различных местах, монеты не только выявляют портретные особенности, связанные с изменением возраста царя, но и отличаются по форме и стилю *(илл. 289)*. На обороте монет Тиграна II изображена сидящая женщина с веткой в правой руке; на ней длинная одежда — туника со свободно падающими складками, но на голове — восточный убор или корона *(илл. 290)*. Греческая надпись называет Тиграна царем царей.

Монеты Артавазда II, подобно монетам Тиграна II, сочетают эллинистические черты с местными *(илл. 291, 292)*, причем первые преобладают. Такого характера монеты чеканились и другими царями династии Арташесидов. На монетах Тиграна IV изображены царь и его супруга Ерато. Правильные пропорции лица, массивный подбородок и прямой нос придают эллинистический характер портрету царицы. На голове у нее — традиционная корона.

В быту древнеармянской знати были обычны печати и геммы из драгоценных и полудрагоценных камней. Наряду с фигурами воинов, животных, птиц, мифических существ, на них встречаются портреты людей. Наиболее интересна хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже гемма с изображением женщины в короне, повторяющей форму корон Тиграна II и Артавазда II. Вьющиеся волосы, падающие на плечи, правильные черты лица, длинная шея, легкое платье с тонкими, свободными складками, поддерживаемое пряжкой на правом обнаженном плече,— все это придает портрету неизвестной армянской царицы выразительность и обаяние.

В искусстве этого периода заметное место занимает художественная керамика. В сосудах, расписанных красной, черной или темно-коричневой краской по светлому или розовому фону, с местными геометрическими мотивами сочетаются античные. В Армавире найдены глиняные ритоны со скульптурными изображениями животных — быка, медвежонка *(илл. 293)* и др.

В самом начале нашего летосчисления царство Арташесидов пало. Римляне неоднократно вторгались в глубь страны, порой покоряли ее и хозяйничали в Армении. Народ, вынужденный вести неравную борьбу против римлян, искал союза с враждебными Риму парфянами. В 63 году н. э. союзные парфянские и армянские войска разгромили римскую армию и изгнали ее из пределов Армении. По договору, заключенному между Парфией и Римом, армянский престол занял брат парфянского царя Тиридат, который и стал основателем династии армянских Аршакидов. Но и после этого продолжалась тяжелая борьба против римлян, упорно добивавшихся захвата Армении и дважды имевших успех.

С утверждением в Иране Сасанидов (20-е годы III века н. э.) угроза утраты Арменией независимости усилилась и с этой стороны. Армения, однако, находила в себе силы отстаивать независимость или, по крайней мере, самостоятельность буферного государства. Благодаря этому сохранялась возможность дальнейшего экономического и культурного развития страны. Продолжалось и градостроительство. Появились новые города Мцурн и Вагаршапат. Успешные шаги делали ремесла и торговля.

Эллинистическое направление в культуре Армении продолжало существовать в заметно изменившейся обстановке. Сказывалось влияние Рима, и особенно — позднеантичной культуры соседних стран. Наряду с этим развивалось и локальное направление в армянской культуре, опиравшееся на вековые народные традиции.

Письменные источники сообщают, что Арташат, разрушенный дотла в 59 году н. э., при Тиридате I был восстановлен и стал величественнее и краше прежнего. Вагаршапат окружили стеной и рвом. В центре города был воздвигнут царский дворец и другие сооружения. На окраинах среди садов и густой зелени появились дома горожан с подвальными этажами для хозяйственных нужд (в них помещались и давильни винограда). В стратегически важных пунктах строили крепости, на магистральных путях караванной торговли, прошедших по северным и южным областям,— мосты и станции.

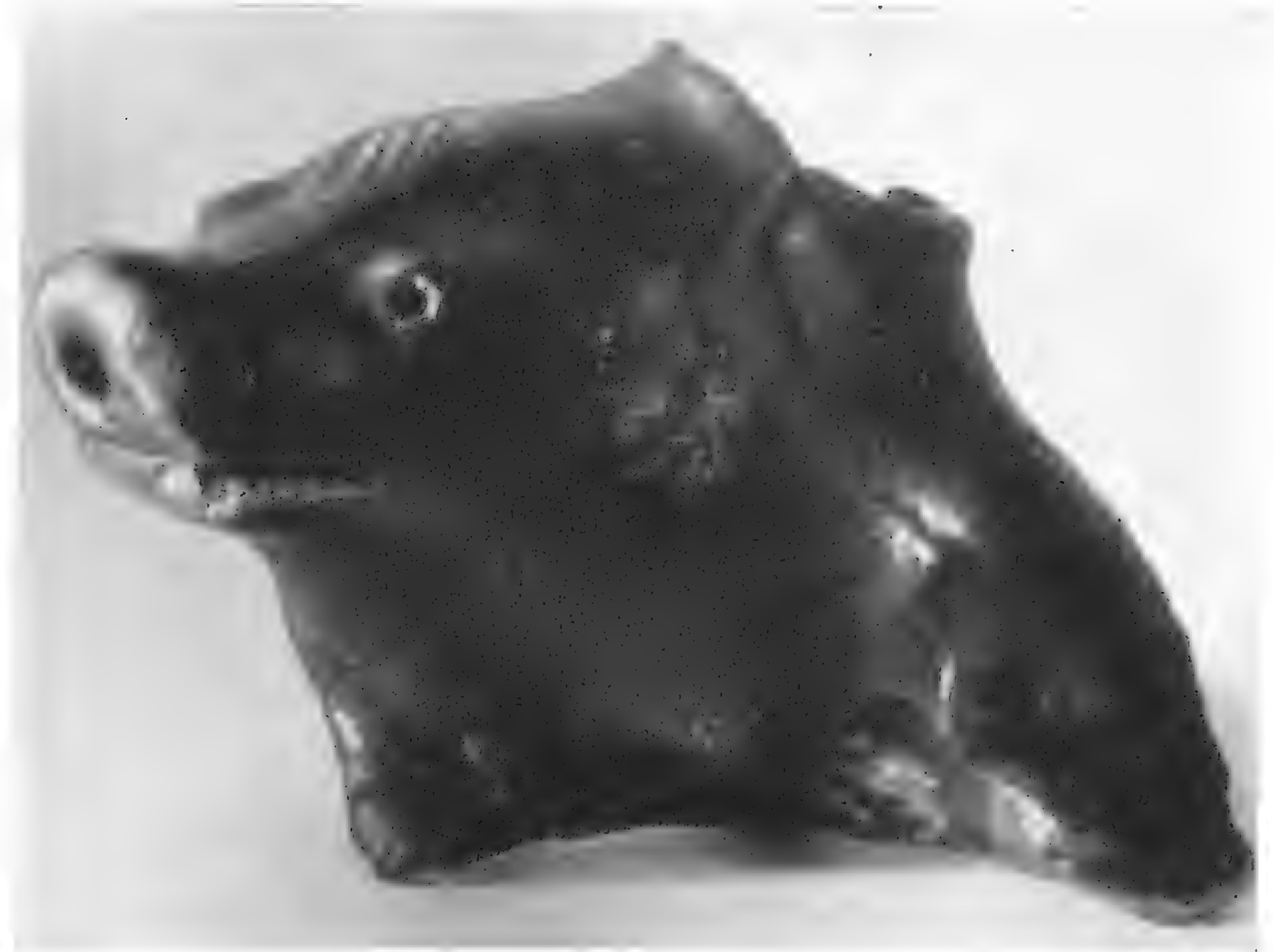
Источники повествуют о разгроме многих языческих храмов в начале IV века н. э. при введении в Армении христианского вероисповедания. Лишь немногие храмы были переделаны и превращены в христианские церкви. Обычно языческий храм представлял собой прямоугольное, вытянутой формы сооружение с апсидой в западной части, тогда как апсида христианских церквей находится в восточной части.

Распространенным типом жилища было прямоугольное, чаще всего квадратное сооружение с четырьмя деревянными столбами, поддерживавшими невысокий шатровидный купол с отверстием (ердиком) в центре. Упоминаются и жилища с балконами со стороны двора. Типичным надо считать террасообразное расположение жилищ в городах и селениях горных районов. Известны также жилища крестьян в виде полуземлянок.

Наряду с постройками традиционных народных архитектурных форм бытовали здания эллинистического облика с характерными местными чертами. Возникали новые сооружения, сочетающие старые эллинистические формы и элементы с римскими.

Единственный пока доступный для исследования архитектурный комплекс I—III веков н. э.— древнеармянская крепость Гарни.

Крепостная стена Гарни возведена из хорошо отесанных базальтовых квадров, скрепленных железными скобами, концы которых залиты свинцом. Крепостная стена искусно спланирована. Она разбита на пять сравнительно самостоятельных участков обороны. Прямоугольные



293. Глиняный ритон с протомой медведя из Древнего Армавира III в. до н. э.



294. Развалины храма в Гарни. Базальт. I в. н. э.

башни, размещенные весьма плотно, придавали стене не только мощность, но и величественный монументальный вид. Глубокие линии по горизонтали подчеркивали ряды кладки и оживляли гладкую поверхность стены.

На территории крепости сохранились развалины великолепного храма греко-римского типа, построенного из местного темно-серого базальта во второй половине I века н. э. *(илл. 294)*. Гарнийский храм — периптер, поставленный на высоком подиуме (размер 18×13 метров). Двадцать четыре колонны ионического ордера окружают небольшую целлу и глубокий пронаос с антами (5,43×8,14 метра) со всех сторон, поддерживая двухскатное перекрытие храма с его высокими и изящными фронтонами и карнизом *(илл. 295)*.

Красота живописного ущелья реки Азат, над обрывом которого построен храм, и панорама Гехамских гор, образующих фон, усиливают впечатление.

Лестница во всю ширину главного фасада ведет в пронаос и к единственному входу. На фасадах, обрамляющих лестницу с двух сторон, высечены рельефные изображения коленопреклоненных атлантов, которые поднятыми руками как бы поддерживают карниз стены *(илл. 296)*.

Гармоничная композиция, стройные пропорции, высокая колоннада и изящная резьба по темно-серому базальту, обильно украшающая карнизы, фриз, капители *(илл. 297)*, дверное обрамление *(илл. 299)* и плафон галереи, придают храму исключительную выразительность, великолепие и красоту.

Рельефная, порой сквозная резьба по твердому базальту отличается пластичностью, мягкими плавными переходами и необычайным разнообразием мотивов, связанных стилистическим единством. Наряду с традиционным стилизованным растительным орнаментом и акантом реалистично и живо переданы плющ, гранат, пышные розетки. Рельефный геометрический орнамент кессонов на плитах перекрытия галереи сочетается с растительными узорами, а последние, в свою очередь, переплетаются на карнизе с горельефными масками львов. Создавая разнообразные мотивы, резчики старались избегать

их повторения даже на одних и тех же деталях, что характерно для армянского искусства *(илл. 298)*.

Гарнийский храм, соединяющий эллинистические и римские черты и в композиции, и в художественной отделке, сближается с аналогичными памятниками Сирии и Малой Азии.

При раскопках крепости обнаружены остатки развалин усадебно-дворцовых сооружений I—III веков н. э. Одно из них представляет собой обширный зал прямоугольной формы, перекрытие которого поддерживали колонны, расположенные по продольной оси. Другое здание, построенное в III веке н. э., имело гораздо более сложную композицию. Сохранившиеся остатки подвального этажа имели хозяйственное назначение, а в верхнем этаже находились апартаменты царя.

Красная краска на сохранившейся части штукатурки в одном из подвальных помещений позволяет предполагать, что это здание было украшено стенной росписью.

В гарнийский комплекс позднеантичных сооружений входила также баня, построенная из рваных камней на известковом растворе с применением в наиболее ответственных местах (углы, оконные и дверные проемы) тесаных каменных блоков и обожженного кирпича. Баня состоит из четырех отделений вдоль одной оси. Юго-восточная стена ее, выходящая на площадь, оформлена четырьмя дугообразно выступающими апсидами. Баня имеет систему подпольного отопления горячим воздухом из топки.

Гарнийское усадебно-дворцовое сооружение и баня — характерные памятники позднеантичного зодчества Армении — составляли единый ансамбль на крепостной площади с великолепным языческим храмом, расположенным по ее центральной оси. Комплекс гарнийских сооружений позволяет иметь хотя бы отдаленное представление об архитектурно-художественном оформлении форумов столицы и других городов древней Армении. Гарнийский архитектурный комплекс показывает высокий уровень строительного искусства.

Архитектурные сооружения украшались скульптурой, росписью и мозаикой. Письменные источники сообщают также, что в древней Армении писали изображения богов для поклонения им и памятные портреты усопших.

Раскопками 1953 года в Гарни, в бане открыт мозаичный пол. Гарнийская мозаика полихромная. На светло-зеленом фоне моря изображены мифологические сюжеты. В центре — старец Океан и Море в образе женщины. Их погрудные изображения ограничены квадратной рамой с витым разноцветным орнаментом. На широких полосах вдоль четырех стен предбанника — хоровод ихтиокентавров, нереид, божеств, рыбаков, рыб и дельфинов.

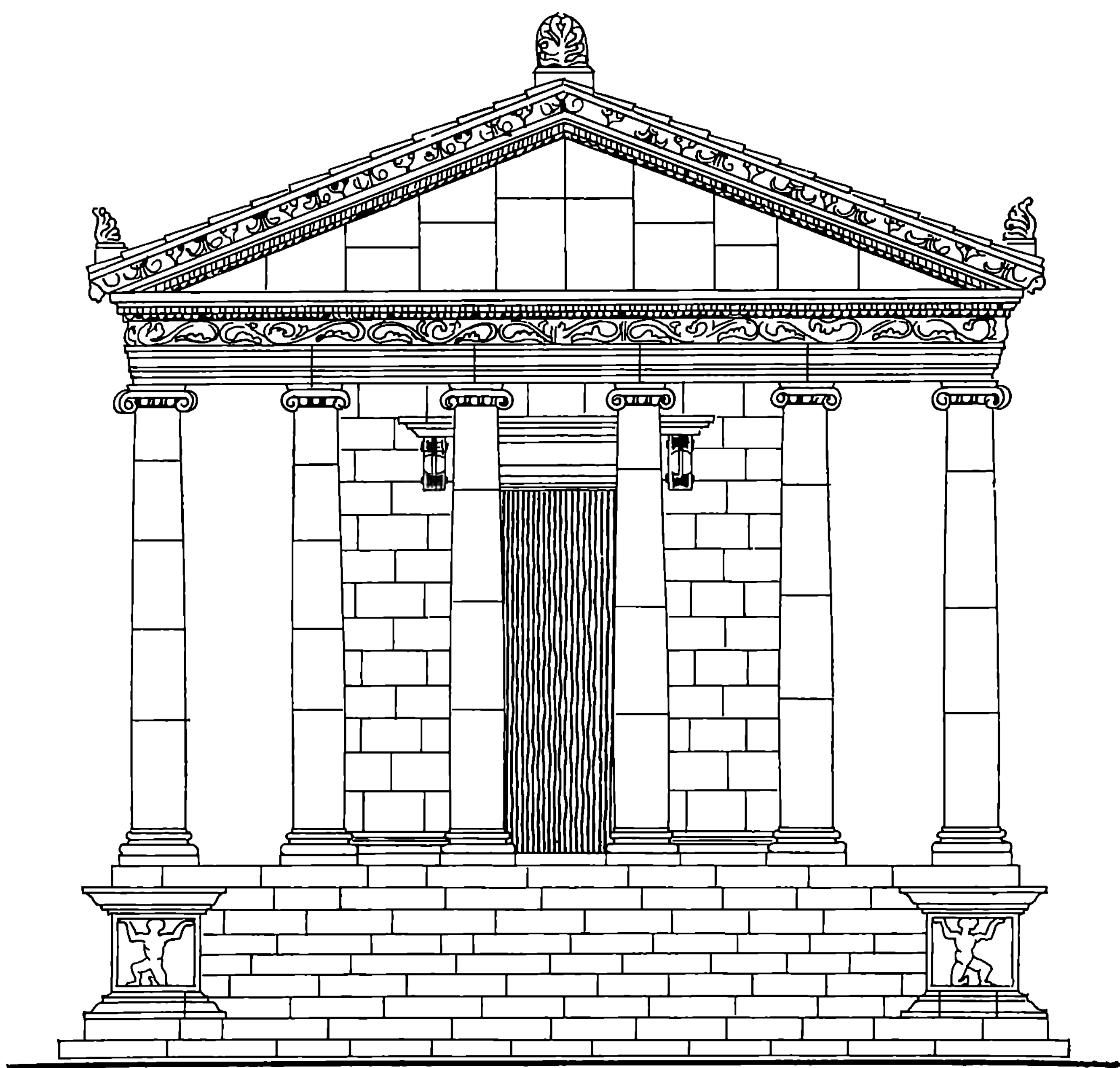
Гарнийская мозаика персонифицирует различные явления и понятия: океан, море, морское дно, берег, красота, любовь и пр. *(илл. 300)*. Богатая и своеобразная композиция мозаики весьма жизнерадостна — зарождение жизни от Океана и Моря и ее увековечение благодаря любви и бракосочетанию — вот основное ее содержание. Богатая гамма красок, их тонкие комбинации и переходы от яркого цвета к приглушенным, преобладание светлых тонов — все это вызывает радостное приподнятое настроение.

Изображения выполнены с применением мелких камешков различной формы. Широкое розовое обрамление составлено из более крупных прямоугольных камешков. Характерная для III—IV веков н. э. линейность изображения сочетается с пластической игрой света и тени. Хотя мозаика относится к концу III века, композиция не раздроблена на овалы, квадраты и октогонные фигуры, что было обычным для той эпохи, напротив, она сохранила свойственную эллинистическому искусству целостность сюжета. Все это свидетельствует о жизненности эллинистических традиций в культуре Армении позднеантичного времени.

Своеобразной чертой гарнийской мозаики является восточный облик персонажей греческих мифов. В целом оригинальная, композиция своими деталями перекликается с сирийским искусством позднеантичного времени. Отдельные элементы находят параллели в мозаиках Антиохии и Дафнии, с которыми гарнийская мозаика связана и стилистически. Мозаика бани в Гарни несет на себе отпечаток упадка античного искусства. Фигуры стали менее жизненны, местами нарушены их пропорции. И все же это уникальный памятник. Оригинальная, связанная внутренним единством композиция, богатство красок и технических приемов позволяют утверждать, что это не единственное произведение древнеармянского мозаичного искусства. В нем ясно видна традиция и чувствуется некоторый регресс, после которого этот вид искусства вновь пережил подъем и достиг значительного развития в VI—VII веках н. э.

Письменные источники повествуют о разгроме и уничтожении большого количества скульптурных памятников в языческих храмах Армении в начале IV века н. э. Выше мы отмечали, что некоторые из них относились к III—I векам до н. э. Надо полагать, что значительная часть уничтоженных скульптур была создана в I—III веках н. э.

Армянский историк V века н. э. Агафангел сообщает, что основатель армянской церкви Григорий отвечал царю Тиридату III, принуждавшему его поклониться языческим идолам: «Идолы, о которых ты говоришь и называешь богами, на самом деле сделаны людьми, руками



295. Храм в Гарни. I в. н. э. Реконструкция архитектора Н. Г. Буниатяна, 1933 г.









296. Северо-восточный торец подиума храма в Гарни. Базальт. I в. н. э.

297. Капитель угловой колонны храма в Гарни. Базальт. I в. н. э.

298. Акантовый лист. Фрагмент декора храма в Гарни. Базальт. I в н. э.

299. Кронштейн двери храма в Гарни. Базальт. I в. н. э.



300. Фетида. Фрагмент мозаичного пола бани крепости Гарни. III в. н. э.

искусного мастера, из дерева, камня, меди, серебра, золота». После принятия царем христианства, по сообщению того же автора, во многих местах были упразднены «безмолвные литые, кованые, тесаные, резные, негодные, бесполезные, вредные (идолы), сделанные бессознательными людьми, потерявшими разум и ими же чтимые по совести». Отсюда видно, что статуи богов изготовляли из разных материалов и самыми различными способами.

О привозе скульптурных памятников в позднеантичное время сведений нет, за исключением сообщения о том, что в Армению римлянами были доставлены статуи Августа Октавиана и поставлены во всех храмах.

Наряду с культовыми изваяниями получает распространение портретная скульптура.

Остатками скульптурных памятников местной работы являются головы из туфа, обнаруженные в районе Двина. Среди них — детская голова с рельефными ушами и носом, глубоким вырезом рта и, видимо, вставными глазами, без головного убора и волос.

Наиболее характерный памятник позднеантичной скульптуры — голова из желтого туфа, найденная в 1960 году близ Еревана *(илл. 301)*. Это часть объемной статуи. Она отличается строгой пропорциональностью, хорошей, хотя и несколько схематичной отделкой деталей. Нос отбит, отчасти пострадали правый глаз и губы. Однако широкий лоб, пересеченный морщинкой, высокие и густые брови, овальные глаза сообщают лицу портретность и волевое выражение.

Для датировки головы большое значение имеет трактовка раздвоенной бороды и схематично, крупными кружка́ми переданных локонов. Густые кудри покрывают и затылок. Это сближает рассматриваемый фрагмент с изображениями на парфянских и римских монетах II века н. э. и особенно с римскими и пальмирскими скульптурными памятниками второй половины II — начала III века н. э. Ереванская голова сочетает в себе местные и восточные формы с античными (римскими), сохраняя преобладание локальных особенностей.

Местные восточные черты гораздо ярче выступают на женской голове из красновато-коричневого камня, найденной в селении Дарбанд недалеко от Ленинакана. Особенности трактовки лица и ниспадающих крупными вертикальными прядями волос позволяют датировать ее III веком н. э. Обе головы свидетельствуют о том, что во II—III веках местные скульпторы преодолели традиционный примитивизм в изображении человека. Во всяком случае, они отказались от плоскостной передачи лица, перестали показывать глаза в виде незаметной щели или круглого отверстия.

При раскопках Гарни найдены обломки мраморных статуй, к сожалению, небольшие. В одном случае можно полагать, что мы имеем дело с обломком ноги ниже колена. Судя по размерам фрагмента, статуя была высотой в 140—150 сантиметров. В другом случае от большой мраморной статуи сохранился обломок руки со складками накинутой на нее одежды. В Гарни найден также торс мраморной статуи. Особенности обработки позволяют датировать ее III веком н. э. В древнем Вагаршапате и Гарни найдены терракотовые статуэтки *(илл. 302)*, по своим формам и отделке мало отличающиеся от античных. Им присуща традиционная трактовка фигуры и лица. Статуэтки могли быть привезены из Сирии и соседних стран Малой Азии. Возможно, их производили и на месте, но бесспорных доказательств этого пока еще нет. Следует отметить также, что, кроме объемной скульптуры, в рассматриваемый период существовали рельефные и барельефные изображения.

Среди произведений армянского прикладного искусства этого времени письменные источники упоминают перстни с геммами, бытовые предметы, храмовую утварь, оружие, золоченые и украшенные драгоценными камнями троны, носилки и повозки. В описаниях разгромленных языческих храмов упоминается их драгоценная утварь, в том числе изделия, преподнесенные этим храмам царями. Представители знати имели в царском дворце армянских Аршакидов соответствующие их сану троны, одевались и носили украшения согласно строгому этикету. При трапезах кушанья и напитки подавали в художественно оформленной посуде из драгоценных металлов.

Представление о таких вещах можно составить по найденной в станице Даховской близ Майкопа серебряной чаше царя Пакора, правившего во второй половине II века н. э. Это массивная цилиндрическая чаша, стенки которой украшены снаружи рельефными фигурами. Торжественно шествующий сатир, маски менады, Силена и сатира, лев, две собаки, одна из которых положила лапу на алтарь, музыкальные инструменты, тирсы,



301. Голова статуи из местности Толк. Желтоватый туф. III в. н. э.

увитые лентами, и деревья составляют единую композицию. Изображения динамичны и выполнены с высоким мастерством. Исследователи отмечают сюжетную связь композиции чаши Пакора с греческими изображениями вакханалий и персонажей вакхического цикла. Указывается также на связь изображенного на чаше греческого мифа о Дионисе-Вакхе с мифом умирающего бога армян — Арая, который воскрешается с помощью аралезов-собак.

Сходная цилиндрическая по форме чаша со сценами дионисийского культа, только с более симметричным расположением фигур и без изображения собак, хранится в Эрмитаже. Вместе с даховской чашей ее, по-видимому, можно отнести к особой группе чаш, выполненных мастерами аршакидской Армении. О вакхических или дионисийских торжествах и культе говорит также находка в городище Ани бронзовой маски Диониса-Вакха. Голова Вакха украшена диадемой, листьями и ягодами *(илл. 303)*. Несколько сухие черты лица и длинная борода со схематически трактованными прядями волос говорят о ее принадлежности к позднеантичному времени.

Среди образцов золотых художественных изделий I—III веков н. э. выделяются медальоны с чеканными изображениями человеческих лиц, найденные в Новом Баязете и на территории городища Армавира.

Для новобаязетского медальона, изображающего богиню плодородия Анаит, характерно сочетание местных восточных черт с эллинистическими. На армавирских медальонах изображены маски женщин и безбородых мужчин с округлыми, меланхолично-грустными лицами. Имеются основания утверждать, что это трагические актеры и актрисы — вохбергаки. Изображения носят отпечаток влияния римского искусства и по своим стилистическим особенностям могут быть датированы II веком н. э.

Найденные в Гарни золотые украшения — серьги с камнями и без них, перстни с геммами, подвески — имеют параллели в золотых предметах, найденных в Армази (Грузия). Серебряные серьги с припаянными к ним шариками сходны с серьгами, найденными в Дура-Европосе (Сирия). На геммах I—III веков н. э. встречаются изображения животных, пчел, мифических существ и божеств, в том числе сатира и Деметры.

Среди художественных изделий I—III веков важное место занимает стекло. Мастера-стеклоделы достигали художественного эффекта разными способами и средствами: изящной формой сосудов и их деталей, различными оттенками стекла, выдуванием склянок в формах, с помощью которых выводились каннелюры, орнаментальные пояса и другие фигуры, накладыванием украшений, порой из стекла другого цвета, резанием и шлифов-



302. Терракотовая голова из Вагаршапата. I—II вв. н. э.



303. Бронзовая маска Диониса-Вакха из городища Ани. II—III вв. н. э.

кой. В числе стеклянных изделий, найденных в Армении, имеются образцы, привезенные из разных центров Сирии, но выделяются и изделия местного производства.

Изучение искусства древней Армении показывает, что страна после образования армянского эллинистического государства достигла значительного экономического и культурного развития. Этому способствовало постоянное широкое общение Армении с соседними восточными и с западными эллинистическими странами.

В культуре и искусстве древней Армении сосуществовали два направления — традиционное народное, с местными вековыми корнями и древневосточными истоками, и эллинистическое, свойственное культуре господствовавшей рабовладельческой знати и городского населения. Традиционное оказалось более жизнеспособным. Эллинистическое же направление вырождалось с угасанием рабовладельческого строя, с упадком и разорением городов в IV веке н. э. Однако и оно сыграло важную роль в сложении культуры и искусства нового, феодального общества, особенно на ранней стадии его развития.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО АЗЕРБАЙДЖАНА

Древнейшее государство на территории Азербайджана — Мана возникло в IX веке до н. э. в районе озера Урмия. В пределах Маны, ставшей впоследствии культурным и экономическим центром Мидии, получили распространение городские поселения с оборонительными и дворцовыми сооружениями и относительно развитыми типами жилищ. О значительном строительстве в то время в северных областях страны упоминает летопись урартского царя Сардури II (середина VIII века до н. э.), где сообщается о захвате в юго-западных областях Азербайджана двадцати крепостей и ста двадцати поселений.

Мидия сыграла важную роль в развитии архитектуры Передней Азии. Мидийская столица Экбатана, судя по описаниям Геродота и Полибия, имела мощную цитадель с дворцом внутри. По словам Геродота, акрополь устроен был так, что одно кольцо возвышалось над другим. Всех колец-стен было семь, в последнем из них помещались царский дворец и сокровищницы. Полибий подчеркивает обширность и богатство убранства дворцов, упоминает о колоннах из кедра и кипариса, покрытых листами золота и серебра.

Многочисленные скальные гробницы в южных областях Азербайджана, так называемая Фахрика, Дуккан-и-Давуд, гробницы в Сехнэ и др., относящиеся к мидийскому, а частично маннейскому времени, датируются примерно VIII—VI веками до н. э.

Скальные гробницы, как правило, высеченные в отвесных скалах, состоят из двух помещений. Первое — своеобразный вестибюль в виде айвана, откуда дверной проем ведет непосредственно в погребальную камеру. Фасад гробниц имеет чаще всего вид двухколонного портика. В ряде случаев фасады гробниц украшены рельефными изображениями людей.

Как известно, господствовавшей религией в Мидии было огнепоклонничество, поэтому культовые сооружения имели вид алтарей огня, известных по рельефам скальных гробниц. На рельефе гробницы в Дех-и-Но алтарь огня представлен в виде небольшого сооружения наподобие подставки, возвышающейся на ступенчатом стилобате.

На ассирийских рельефах, изображающих мидийские города, за крепостными стенами видны башнеподобные сооружения. По-видимому, это жилые дома. Возникновение и распространение башнеподобного жилища в Мидии могло быть вызвано необходимостью защиты оседлого населения от кочевников.

Сложившиеся в Мидии типы сооружений в последовавшее после крушения (в VI веке до н. э.) Мидийской державы время оказали ясно прослеживаемое влияние на архитектуру не только Азербайджана, но и ахеменидского Ирана. Мастера из Мидии пользовались такой известностью, что их призвали для строительства дворца в Сузах, как явствует из надписи на нем.

Падение Мидийской державы и включение Азербайджана в состав возникшей империи Ахеменидов не помешало дальнейшему развитию архитектурных традиций. Зодчие ахеменидских дворцов и скальных гробниц переняли многое от мидийцев.

Наряду с укоренившимися местными традициями строительства из камня и сырцового кирпича, распространение в Азербайджане получили и приемы ахеменидского зодчества. При раскопках холма Сары-тепе в Казахском районе выявлены остатки стен значительного по размерам комплекса сооружений *(илл. 304)*. Здесь найдены две каменные базы колонн, ориентировочно датируемые V—IV веками до н. э., аналогичные по форме базам из ападаны в Сузах. Несколько более простые (вследствие отсутствия второстепенных деталей), чем ахеменидские, базы из Сары-тепе не уступают им, однако, по совершенству форм *(илл. 305)*. Стены сооружения сложены из сырцового кирпича больших размеров (36×36×12 сантиметров). Характер комплекса Сары-тепе, многочисленность помещений, окружавших, очевидно, замкнутый дворик, зал, на полу которого были обнаружены базы колонн, дают основание считать, что это — дворец.

Приблизительно к тому же времени развитие древнейших пещерных жилищ и землянок привело к появлению в Азербайджане жилых домов типа «карадам» со своеобразной конструкцией перекрытия в виде деревянного ступенчатого купола с отверстием посередине.

Включение Азербайджана в состав Персидской державы объясняет отсутствие на его территории сколько-нибудь осязаемых следов влияния античной архитектуры и искусства.

Северные области Азербайджана в экономическом отношении были менее развиты, нежели южные. В то время как на юге уже существовало Мидийское государство, в северной части страны, называемой Албанией, образовался союз племен, оказавший в I веке до н. э. сопротивление попыткам завоевания Азербайджана Римом. Сложение албанской государственности на базе объединения племен усилило процесс развития местной культуры. Однако албанская архитектура этого периода еще мало изучена из-за невыясненности мест нахождения довольно многочисленных городов, известных лишь по сообщениям древних авторов. Археологические раскопки здесь почти не велись. Исключением является город Кабала (Кабалакау древних авторов), который примерно с I века до н. э. был столицей Албании. Остатки его в виде мощных крепостных стен более позднего времени, чем рассматриваемый период, сохранились около селения Чухур-Кабала Куткашенского района.

В древней Мане наиболее развитым видом прикладного искусства была художественная крашеная керамика. Ей присущи пластичность форм и богатство изобразительных мотивов. Сосуды-водолеи в форме птиц, чаши с ручками в виде бараньих голов и фигурок животных *(илл. 309)*, терракотовый ритон с пластическим изображением головы барана свидетельствуют о большом разнообразии зооморфных сосудов Маны.

Характерны и сообщающиеся крашеные фигурные сосуды с длинными клювообразными носиками-сливами *(илл. 307)*. Декор их состоит из расположенных в шахматном порядке орнаментальных мотивов, узорчатых обрамлений с зазубренными краями, а также изображений различных животных.

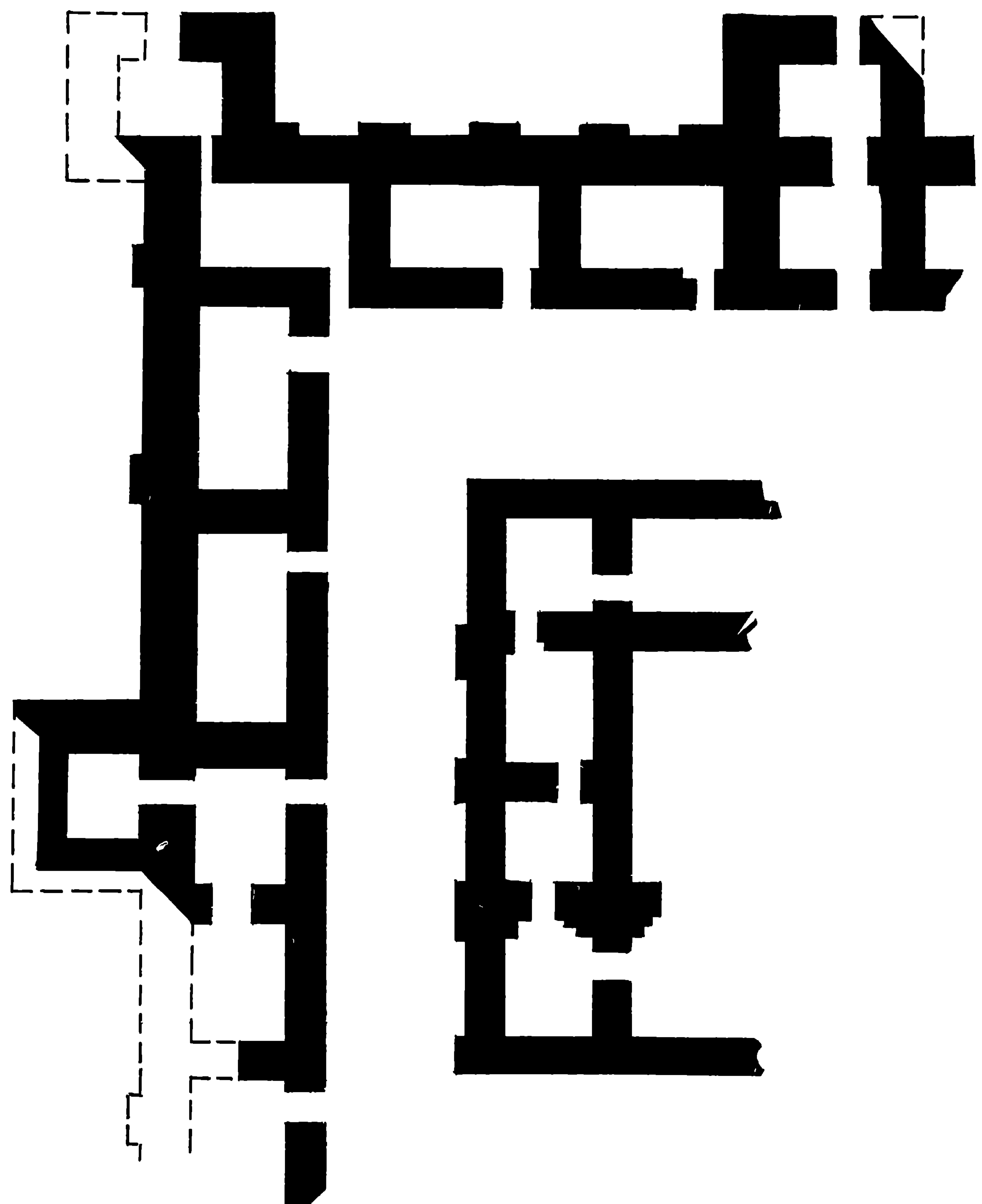
Многочисленные черепки крашеной керамики с рисунками, изображающими людей, зверей и птиц, позволяют выявить некоторые особенности древнего азербайджанского графического искусства. Женщины и мужчины, переданные силуэтно, стоят в ряд, держась за руки. Удлиненные фигуры их нарисованы одновременно с различных точек зрения: головы и часть тела ниже пояса — в профиль, плечи — фронтально. Позы людей динамичны; они, вероятно, отражают исполнение ритуальных обрядов. Керамические фрагменты напоминают некоторые наскальные рисунки в Кобыстане, где также изображено исполнение культовых танцев.

Художественная керамика Маны повлияла на развитие прикладного искусства Северного Азербайджана.

До объединения в IV—III веках до н. э. в племенной союз разноязычные албанские племена создавали весьма своеобразные виды декоративно-прикладного искусства, представленные в сероглиняной керамике из селения Казахбейли Казахского района, глиняных печатях из города Казаха и замечательных образцах керамики, глиптики и художественной обработки металла, выявленных в Мингечауре, Нагорном Карабахе и др.

После объединения племен широкое распространение на территории Кавказской Албании получила так называемая ялойлутепинская культура (III—I века до н. э.). Ее художественные традиции развились в культуре кувшинных погребений (II—I века до н. э.— I—II века н. э.), господствовавшей на основной территории страны в период образования государства в Кавказской Албании.

Доминировавшим в VI веке до н. э.— IV веке н. э. видом прикладного искусства была керамика. Древнеалбанские мастера гончарного дела создавали зооморф-



304. Комплекс сооружений V—IV вв. до н. э. на холме Сары-тепе. План.



305. База колонны из комплекса зданий на холме Сары-тепе. V—IV вв. до н. э.

ные и сообщающиеся сосуды, изготовляли фляги, вазы и многие другие изделия.

Художественно-пластические формы зооморфных сосудов Кавказской Албании можно свести к пяти типологическим группам. В первую входят сосуды в виде различных животных или птиц — утки, голубя, коровы, оленя, козла и др. *(илл. 306, 310)*. Такие сосуды, вероятно, употреблялись при ритуальных обрядах, а также для бытовых нужд, как водолеи. По своим конструктивно-пластическим и стилистическим особенностям они крайне разнообразны.

Ко второй группе относятся керамические сосуды, имеющие на ручках и на носиках-сливах фигурки животных, завершающие пластическую композицию кувшинов. Одним из лучших примеров является сероглиняный кувшин культово-ритуального назначения IV—III веков до н. э. из Мингечаура *(илл. 308)*. Он украшен двумя фигурками баранов на ручках сосуда. Задняя часть фигурок опущена и переходит в ручки сосуда более плавно, чем в других однотипных кувшинах. В силу этого, казалось бы, незначительного изменения композиция сосуда получила, помимо вертикальной направленности, еще и известную динамичность. Фигурки всех сосудов этой группы стилизованы и подчинены общей композиции изделия. Соотношение конструктивных элементов сосуда предопределило их массивную форму.

Третью группу составляют сосуды, к тулову которых прилеплены полуфигуры и головы животных. Эту группу керамики хорошо представляет красноглиняный мингечаурский ритон I века до н. э. *(илл. 311)*. К основанию сосуда с развернутым раструбом примкнута фигурка оленя, придающая композиции оригинальность.

Характерная черта четвертой группы — украшение тулова сосудов с наружной стороны рельефными изображениями животных, связанными, вероятно, с магическими представлениями, как, впрочем, и фигуры на сосудах остальных групп. Красноглиняный сосуд I века до н. э.— I века н. э. из Мингечаура имеет три лепных изображения зайцев, стилизованные до такой степени, что воспринимаются как декоративные мотивы.

Пятую типологическую группу представляют керамические сосуды, на ручках и носиках которых помещены лепные сильно стилизованные изображения животных. Это — красноглиняные сосуды из Мингечаура с лепными изображениями бараньих рогов на носиках и ручках.

Некоторые керамические формы определились только в рассматриваемом периоде. Из них надо упомянуть ялойлутепинские сосуды.

Ялойлутепинские сосуды Кавказской Албании характеризуются сферобиконическими формами корпусов с ручками и клювообразными сливами *(илл. 312)*. Такие сосуды были впервые обнаружены в Ялойлу-тепе. Район распространения их — степи и предгорья Азербайджана, а также Алазанская долина в Восточной Грузии (Кахетия). Некоторые из этих изделий, более развитых форм, имеют поддоны, например, красноглиняный сосуд I века до н. э.— I века н. э. из Мингечаура, отличающийся коротким сливом и изящной лепкой. Типичным примером сосуда без поддона является мингечаурский красноглиняный кувшин с длинным сливом и сферической формой тулова.

Ялойлутепинские сосуды занимают видное место в художественной керамике Кавказской Албании.

Древнеалбанские керамисты украшали свои изделия в основном тремя способами: вырезными орнаментами, рельефными орнаментами и росписью. Вырезная орнаментация бывает инкрустирована белой массой, например, в сероглиняных сосудах, относящихся к IV—III векам до н. э. и найденных в Мингечауре. Оригинальный способ инкрустирования белой массой, присущий древнейшей керамике Кавказской Албании, вскоре (в период



306. Черный лощеный сосуд из кувшинных погребений Мингечаура. Глина. IV—III вв. до н. э.

ялойлутепинской культуры) исчез и никогда более не возрождался.

Сосуды с вырезной орнаментацией без инкрустирования распространились в период ялойлутепинской культуры и кувшинных погребений. Подчеркивать подобным декоративным способом форму сосуда было излюбленным приемом ялойлутепинских керамистов. Рельефно-декоративные мотивы применялись в основном в виде разнообразных геометрических рельефных линий и в форме пластических украшений, напоминающих «крылья».

Большое внимание древнеалбанские керамисты обращали на гармоничное сочетание конструктивных и декоративных элементов и в крашеных сосудах. Крашеные сосуды II века до н. э.— I века н. э. из Агджабединского района и Мильской степи украшены геометрическим и растительным орнаментом, а мингечаурские образцы с зооморфными элементами на ручках и на носиках расписаны изображениями солнца, луны, дерева, оленя, птиц и различной формы треугольников. Схематические рисунки окрашены в темно-красный цвет *(илл. 313)*. Замысловатая их форма наводит на мысль, что это могут быть пиктографические надписи культового содержания.

В первые века нашей эры развитие художественной керамики приостановилось. Местное керамическое производство возродилось лишь в средневековом Азербайджане. Время расцвета остальных видов прикладного искусства как раз совпадает с периодом упадка керамики.

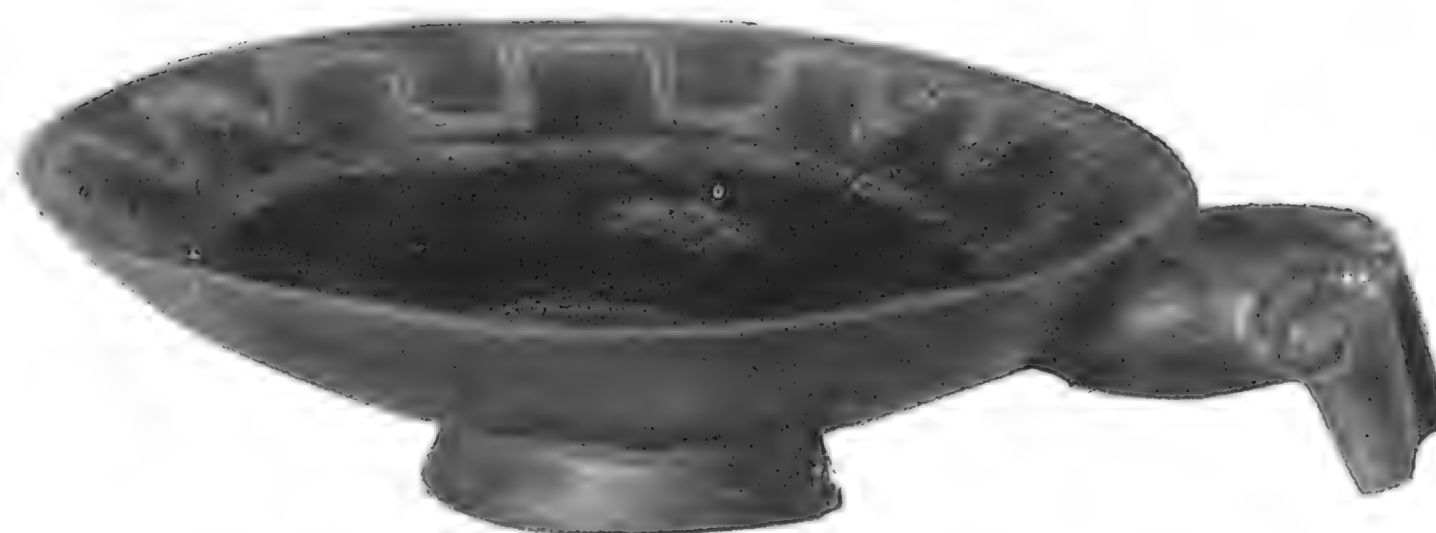
Значительное развитие получило в Кавказской Албании в первые века нашей эры производство стеклянных изделий, изготовлявшихся способами формовки и выдувания. Геммы, бусы, сосуды зеленоватых, красноватых и



308. Сероглиняный кувшин из Мингечаура. IV—III вв. до н. э.



307. Сообщающийся сосуд с вырезной орнаментацией, заполненной белой пастой из курганного погребения Мингечаура. Серая глина. X—IX вв. до н. э.



309. Чаша на кольцевой ножке, инкрустированная точечным серебром из кувшинных погребений Мингечаура. Каолинизированный розовато-фиолетовой туффит. VII—V вв. до н. э.



310. Зооморфный сосуд из кувшинных погребений Мингечаура. Красная глина. I в. до н. э.— I в. н. э.



311. Красноглиняный ритон из кувшинных погребений Мингечаура. I в. до н. э.

желтых оттенков обнаружены в большом количестве при раскопках в Мингечауре, Хыныслы и Исмаиллинском районе *(илл. 314—315)*.

В художественной обработке металла первых веков нашей эры главное место занимали торевтика и ювелирное искусство. Бронзовые зеркала, серебряные чаши и другие предметы быта выявлены раскопками на территории Кавказской Албании. Два древнейших бронзовых зеркала (VI—V веков до н. э.) из Мингечаура *(илл. 316)* имеют ручки, завершенные сильно стилизованными фигурками лошади и пантеры. Аналогичные фигурки найдены в Пятигорске и хранятся в Государственном Историческом музее в Москве. Серебряная чаша III — V веков н. э. из Топрак-кала декорирована гравированным грифоном, терзающим оленя.

Ювелирное искусство данного периода представлено золотыми серьгами *(илл. 317)*, привесками, перстнями, бронзовыми фибулами, браслетами и др.

Обнаружены также многочисленные резные изделия из кости, дерева и камня.

Скульптура известна по глиняным, каменным и бронзовым изображениям людей и животных. В ряде районов найдены глиняные схематичные и грубые статуэтки с отбитыми головами и конечностями. Они отражают ритуальные обряды жертвоприношения.

Большой интерес представляет найденная в 1946 году в селении Хыныслы Шемахинского района монументальная статуя из местного известняка. Датируется она последними веками I тысячелетия до н. э. Памятник статичен и условен. Голова отсутствует. Левая рука прижата к правой груди, правая рука опущена вниз и прижата к правому боку. В Шемахинском районе найдены и другие подобные надгробные фигуры. Они связаны с погребальным ритуалом древнетюркских племен.

Обнаруженная в Мингечауре миниатюрная человеческая голова из янтаря дает представление о древнеалбанском скульптурном портрете I—II веков н. э.

Среди бронзовых статуэток достоин внимания мингечаурский олень (I век до н. э.). Изображение условно. На животе у оленя кольцо для колокольчика, на спине — петля, за которую подвешивали статуэтку. Вертикальные рога придают фигурке декоративность и своеобразие. Статуэтка применялась в ритуальных обрядах. Отливка ее была выполнена по восковой модели.

Искусство древнего Азербайджана характеризуется сильным влиянием культовых представлений на традиционные художественные формы. В первых веках нашей эры это влияние ослабло. В творчестве керамистов и мастеров других видов прикладного искусства наметился интерес к светской тематике, что обусловило постепенное нарастание реалистических черт.

Вверху

312. Кувшин со сливом «ялойлутепинского типа» из Топрак-кала. Красная глина. I в. до н. э.— I в. н. э.

313. Стеклянный бокал с белой поливой из села Калагая. I—II вв. н. э.

Внизу

314. Кувшин с пиктографической росписью из кувшинных погребений Мингечаура. Красная глина. I в. до н. э.— I в. н. э.

315. Стеклянный сосуд с белой поливой из Мингечаура. I—III вв. н. э.











316. Бронзовое зеркало с зооморфной ручкой из Мингечаура. VI—V вв. до н. э.



317. Золотые серьги из села Калагая. II—I вв. до н. э. — I—II вв. н. э.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

В первой половине первого тысячелетия до нашей эры процесс разложения общинно-родового строя в больших земледельческих оазисах Средней Азии привел к тому, что назрели все предпосылки для коренных социальных перемен. Начало сословного расслоения и выделения родоплеменной верхушки явилось предвестником нового общественного строя. А внешним побудительным импульсом оказалось завоевание Ахеменидами в VI веке до н. э. основных среднеазиатских областей и их включение в состав величайшей рабовладельческой державы древности.

Уже в VI—IV веках до н. э. крупные общественные перемены не могли не найти в Средней Азии отражения в сфере архитектуры и в различных формах художественного творчества. На первых порах это более явственно сказалось в культуре оседло-земледельческих народов, в значительно меньшей степени — в культуре кочевников. Упоминаемые Геродотом под собирательным названием «скифов» и «массагетов» кочевые и оседло-скотоводческие племена Средней Азии по-прежнему сохраняли в быту черты позднеродовой организации и специфические, очень древние художественные традиции северной степной среды, которые запечатлены в изделиях прикладного искусства.

Мастера художественного литья, ковки и чеканки, скифы Средней Азии были создателями изысканных изделий из бронзы, золота и серебра. В курганных погребениях Центрального Казахстана обнаружена целая коллекция великолепных бронзовых котлов и жертвенников, вошедших в литературу под наименованием «семиреченских». Котлы эти на трех ножках, украшенных иногда протомами или головками животных, преимущественно — горных козлов. Жертвенники-курильницы имеют широкий, уплощенный резервуар на высоком орнаментально-сквозном основании, оформленный вдоль борта стилизованными фигурами животных *(илл. 320)*. Магический смысл звериных фигур очевиден: животные движутся обязательно в направлении часовой стрелки, то есть по ходу солнца.

В курганах Центрального Казахстана найдены также накладные бляшки с изображениями хищных птиц, скачущих оленей и козлов. Стилистические приемы на этих рельефных плакетках восходят к традициям сибирско-алтайского звериного стиля. В них подчеркнуты типичные особенности животных, переданных в стремительном движении или в вычурных поворотах, которые подчинены общей декоративно-композиционной форме.

В круглой скульптуре на жертвенниках экспрессию сменяет спокойствие ритмического шествия, торжественность ритуала. Эти образы перекликаются с дворцовыми панелями далеких Суз, где так же мерно шествуют грифоны и львы. Единство стиля здесь несомненно, хотя семантическая основа в различных концах многоплеменной Ахеменидской державы была, очевидно, неоднородной.

Спокойный ритм присущ и изображениям людей. Знаменитый Аму-Дарьинский клад из Кобадиана включает собрание разнообразных драгоценных изделий V—IV веков до н. э.: украшения одежды, упряжи, оружия;

браслеты, нашивные бляшки, модели колесниц, перстни с печатями — и все это из золота, самоцветов, резной слоновой кости, превосходной работы, с большим числом различных изображений *(илл. 319)*.

Есть здесь и образы родственных скифам саков *(илл. 318)*, в ремесленной среде которых создавались подобные предметы роскоши. Это суровые воины в клобуках, с мечами и луками. Вновь вспоминаются процессии воинов на панелях ахеменидских дворцов Персеполя и Суз. По-видимому, и саки на пластинках представлены в парадном церемониальном шествии. Но зато как необузданны эти сыны степей в сцене, развертывающейся по кругу на умбоне несохранившегося щита, где они мчатся на конях, натягивая луки.

Традиции звериного стиля обретают новое звучание — образ человека все настойчивее включается в круг изображений.

Художественная культура саков, черты которой предстают на изделиях Аму-Дарьинского клада, слагалась в условиях постоянных контактов кочевого и оседло-земледельческого населения среднеазиатских оазисов. В самих же оазисах отныне радикально меняются задачи архитектуры. Населенные пункты этих времен — уже не незащищенные поселения, раскинувшиеся вокруг укрепленной цитадели вождя, но города в полном смысле этого слова. Приемы раннего градостроительства характеризуют городища середины I тысячелетия до н. э.— Эрк-кала в Старом Мерве, Кюзели-гыр и Калалы-гыр в Хорезме.

Округлая в плане Эрк-кала была обнесена мощными стенами. В центре ее возвышалось основанное на высокой, монолитной сырцовой платформе здание дворца или храма. Неправильная, близкая к треугольнику в плане площадь Кюзели-гыра также была опоясана крепостной фланкированной башнями стеной с внутристенным коридором. Калалы-гыр был заложен как город в V—IV веках до н. э., но затем в его жизни наступил перерыв. Первоначально здесь были выведены основания крепостных стен и фундаменты некоторых домов. В плане близкий к прямоугольнику, город был обведен стеной, фланкированной прямоугольными башнями, с воротами.

В Калалы-гыре раскопками открыто крупное здание дворцового характера, которое исследователи Хорезма датируют V—IV веками до н. э. В плане оно почти квадратное. Вокруг двух дворов группируются продолговатые помещения. Некоторые из залов имели один или два продольно-осевых ряда колонн, по-видимому, деревянных, опирающихся на каменные базы шаровидной формы с трехступенчатым основанием. Интерьеры такого рода особенно характерны для ахеменидской архитектуры, например для «сокровищницы» Персепольского ансамбля.

В древнем карьере для добычи камня в горах Султан-Уиздага недавно были обнаружены фрагменты вытесывавшихся здесь колонн — куски стволов и капитель. Капитель имеет форму двух сросшихся, обращенных в разные стороны полиморфных фигур с туловищем и рогами барана и головой бородатого мужа. Архитектурный тип султан-уиздагской капители восходит к ахеменидским капителям в виде сросшихся протом быков, львов, грифонов. Важное отличие — иной изобразительный мотив. По-видимому, это фантастическое существо связано с местной хорезмской мифологией. Стилю скульптуры присущи монументальность и обобщенность форм.

Походы Александра Македонского в Среднюю Азию (329—327 годы до н. э.) завершают завоевание греками грандиозной Ахеменидской державы. Вскоре после его смерти большая часть среднеазиатских областей включается в империю Селевкидов. Огнем и мечом приводится к повиновению свободолюбивое население Парфиены и Маргианы, Бактрии и Согда, где завоеватели разрушают города и подавляют восстания. Независимость сохраняют лишь Хорезм, Фергана, кочевые владения за Сыр-Дарьей.

Однако уже в середине III века до н. э. селевкидскому владычеству приходит конец. Возникают самостоятельные царства с местными династиями. Южный Туркменистан входит в состав могучей Парфянской державы. В северных областях Средней Азии оформляется племенной союз Кангюй. По среднему течению Аму-Дарьи и южнее возникает Греко-Бактрийское царство, области которого со временем захватывают кушаны, чье государство сыграло важную роль в культурном развитии Востока и создало прочные основы для расцвета искусства в последующие эпохи.

Художественную культуру этого периода характеризует становление местной «античности», формирование нового направления, порвавшего с идейными позициями искусства древневосточных деспотий.

Крупные поселения городского типа существовали в Средней Азии уже в VI—IV веках до н. э. Македонцам приходилось приступами брать твердыни Мараканды, Кирополя и других хорошо укрепленных городов. С деятельностью Александра Великого, оставлявшего в завоеванных странах сторожевые гарнизоны, связано основание ряда новых городов. Об одном из них, именовавшемся Александрией Дальней (Эсхата), лежавшем где-то на побережье Сыр-Дарьи, древние авторы сообщают, что это был окруженный стеной военный лагерь македонцев, очевидно, с соответствующей военным требованиям правильной внутренней разбивкой. В отношении Александрии Маргианской предполагают, что греки использовали при ее постройке уже существовавшую укрепленную часть древнего Мерва в низовьях Мургаба (ныне городище Эрк-кала близ Байрам-Али Туркменской ССР), которое сохранило архаическую многогранную конфигурацию.

Традицию основания городов как политических и экономических форпостов в самом сердце азиатских земель продолжали и Селевкиды. В качестве примеров можно назвать упоминаемые источниками Антиохию Заяксартскую (за Сыр-Дарьей) и Антиохию Маргианскую. Остатки последней, известные под названием городища Гяур-кала, занимают обширное (около 350 гектаров) квадратное пространство, включающее и Эрк-калу, которая стала в это время цитаделью. Город был опоясан мощными сырцовыми стенами. С каждой стороны посередине имелись ворота, от которых шли две главные магистрали, пересекавшие его крест-накрест,— регулярная схема, присущая эллинистическому градостроительству.

Бурный рост городов и сельских населенных пунктов наступает вслед за освобождением Средней Азии от иноземного владычества. Основу планировки городов III—II веков до н. э.— при всех их индивидуальных особенностях — определяют и некоторые общие идеи и композиционные принципы. Характерная черта — появление укрепленного городского центра, создание сильной фортификации. Крепостные стены возводятся из традиционного в местном строительстве крупного квадратного сыр-



318. Воин-сак. Рельеф на золотой пластине из так называемого «Аму-Дарьинского клада». Бактрия. IV—III вв. до н. э.



319. Изображение охотничьих сцен на серебряном умбоне щита из так называемого «Аму-Дарьинского клада». Бактрия. IV—III вв. до н. э.

ца. Часто сырцовая кладка сочетается с глинобитной. Стены высоки, необычайно мощны: в основании — от 5 до 10 метров. Нередко они имеют выносную площадку с барьерной стенкой и опоясаны рвами.

Бактрийские городища — Кала в Старом Термезе, Кухне-кала в Гиссарской долине, Карабаг-тепа в Халчаяне на среднем течении Сурхан-Дарьи, хорезмские городища — Джанбас-кала, Хазарасп, Бабиш-Молла и многие другие сохранили остатки мощных крепостных стен, огораживающих правильный прямоугольник городской территории. В столице Парфиены — Нисе, помимо цитадели, укреплений собственно города (Новая Ниса), возникает особая «Царская крепость» — Митридатокерт (Старая Ниса).

Рост античных среднеазиатских городов особенно значителен в первых веках нашей эры. Кушанский Термез и Дальверзин-тепе, парфянская Ниса и Мерв, хорезмская Топрак-кала — все это гигантские, отлично укрепленные античные города. Древний Мерв, включивший в себя Антиохию Маргианскую, разрастается далеко за ее пределы.

В целях усиления оборонных качеств селевкидскую стену Гяур-калы как бы включают в футляры новых кладок, достигающих 15 метров у основания и до 30 метров в высоту. Над гребнями возвышаются сотни башен. У подножия проходит ров. Внутри стен город отчетливо членится двумя пересекающимися магистралями. Вдоль главных улиц тянулась, по-видимому, базарная застройка, были рыночные площади, а среди кварталов стояли изолированные компактные сооружения — дома знати, храмовые строения. Северо-восточный сектор сплошь был занят ремесленными кварталами: здесь были мастерские гончаров, литейщиков, мукомолов и многих других, не только удовлетворявших запросы города и его округи, но и работавших на вывоз.

Вокруг Гяур-калы разрастается обширный пригород, охваченный крепостным валом (остатки его известны под названием Гилякин-Чильбурдж). Здесь отразилась специфическая черта среднеазиатских античных городов, которые сохранили тесную связь с прилегающими сель-



320. Як. Украшение бортика бронзовой курильницы с берегов Иссык-Куля. VI—IV вв. до н. э.

скохозяйственными районами и в пригородах которых размещались усадьбы богатых землевладельцев, общинные и храмовые угодья, сады и виноградники. Пригород Мерва рассекали тянувшиеся от городских ворот магистрали международных путей, скрещивавшихся в этом огромном городе.

Очень развитым градостроительным организмом представляется и позднеантичный город Топрак-кала. В основе его планировки лежит прямоугольник (350×500 метров), перерезанный прямой главной улицей и поперечными улочками, между которыми расположены кварталы с плотной регулярной застройкой. Почти на оси города находился культовый ансамбль, в северо-восточной части — городская площадь, а в северо-западной — дворец хорезмских царей.

В архитектуре античных среднеазиатских городов огромное значение придавалось крепостной обороне. Выполняя практическую функцию, крепостные твердыни определяли собой силуэт и объемные массы города, то есть в значительной мере формировали его архитектурный образ.

Иногда городские стены возводились без башен. Таковы они в Джанбас-кале, где характерна сплошная гладь выведенной со скосом кладки, оживленная монотонным ритмом двухрядных, размещенных в шахматном порядке щелевидных бойниц. Несовершенство такой системы обороны позволяло вести лишь навесной бой, без флангового обстрела.

Однако преобладают в системе античной фортификации стены, фланкированные выдвинутыми башнями. Башни обычно размещены довольно близко одна от другой и сильно выступают вперед, вздымаясь над стенами *(илл. 321)*. В позднеантичное время, к III веку н. э., появляются башни полукруглые — более совершенные в смысле обороны (Кишман в Мервском оазисе, Аяз-кала в Хорезме). Но они принадлежат уже военной технике следующего исторического периода.

В систему фортификации входят внутристенные коридоры и помещения, внутрибашенные камеры, боевые и артиллерийские площадки на гребнях стен и на верху башен, бесчисленные бойницы прямой или стреловидной формы. В Хорезме крепостным воротам предшествует массив предвратного оборонительного сооружения с особым коленчатым «лабиринтом» внутри.

С появлением башен и усовершенствованием камнеметной артиллерийской обороны число боевых бойниц резко сокращается, но в стенах и башнях сохраняется огромное количество ложных бойниц, которые играют психологическую роль, создавая у противника иллюзию повсюду подстерегающего его обстрела. Постепенно они перерождаются в архитектурно-декоративную деталь.

К архитектурным элементам античного зодчества, имевшим первоначально практическое оборонное значение, но со временем превратившимся в декоративные детали, относятся также зубцы крепостных стен и башен. Уже в эту эпоху небольшие зубцы-мерлоны (обычно терракотовые) входят в декор венчающих частей монументальных гражданских и культовых зданий.

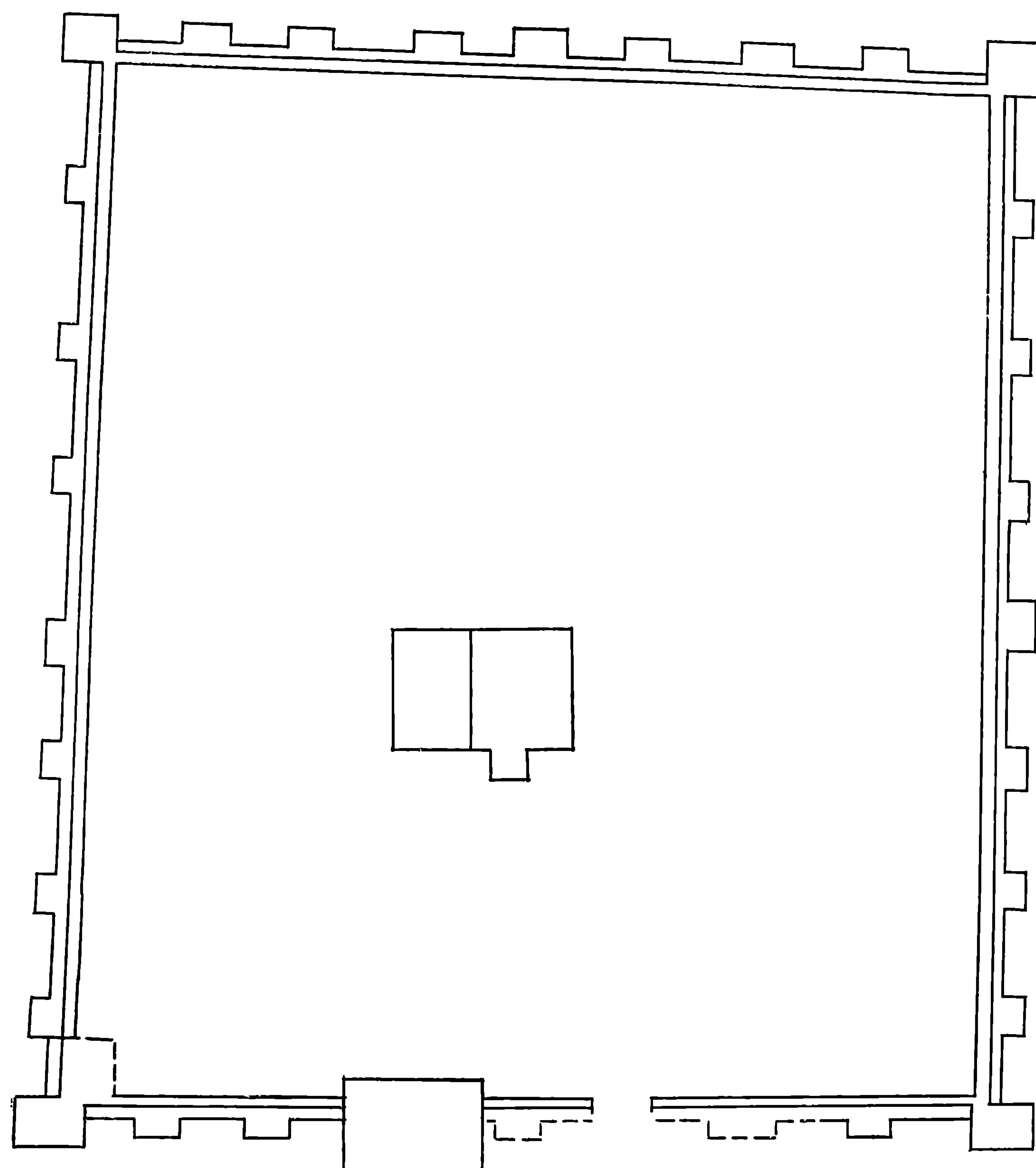
В античной крепостной архитектуре Средней Азии вырабатываются определенные выразительные приемы. Сила зрительного впечатления измеряется отнюдь не размерами стен и башен. Кладка стен приобретает ощутимую устойчивость и монументальность благодаря контрасту отвесных плоскостей и высокого цоколя с крутым отко-

сом граней, усиливающим впечатление незыблемости конструкции. Бойницы и зубцы вносят в композицию стен ритмически организующий строй, а фланкирующие башни расставляют важнейшие акценты. Зодчие Бактрии (Кухне-кала), Парфии (Дурнали) и Хорезма (Хазарасп, Топрак-кала) вводят в оформление стен и башен пилястры, которые усиливают вертикальное развитие композиции.

Заключительный этап исканий и вместе с тем появление принципиально нового начала видны в укреплении Чильбурдж в Мервском оазисе *(илл. 322)*. Здесь в оформление башен введены «гофры» — сомкнутые полуколонны, выделенные светотеневой моделировкой. Эта архитектурная форма получит полноценное развитие лишь на следующем этапе среднеазиатского зодчества, особенно в сложной композиции раннефеодальных замков — кешков.

Крепостная архитектура античного среднеазиатского города внушала идею его неприступности для врага, надежной защиты для обитателей, могущества пребывавших за его твердынями правителей.

Подлинный облик города, как бы запечатлевший биение его пульса, раскрывался за крепостными стенами. Внутригородская застройка представала в контрасте пышных дворцов и храмов и жалких лачуг бедноты, обширных площадей и скученных жилищно-производственных кварталов. К созданию гражданских и культовых зданий привлекались лучшие зодчие, опиравшиеся на огромный контингент даровой рабочей силы, позволявшей осуществлять архитектурные замыслы в масштабах, какие только были возможны для строительной техники того времени.



321. Парфянская крепость на городище Дурнали. Маргиана. II—III вв. н. э. План.

Ведущие приемы строительного дела и технологии строительных материалов были сходны в различных районах Средней Азии, хотя имелись в них и некоторые локальные черты. Основным материалом для стен служил крупный квадратный сырец, глина для которого замешивалась с рубленой соломой — саманом. Употреблялись также битая глина пахса и глино-каркасные конструкции.

Из сырца возводились сводчатые перекрытия, преимущественно своды отрезками, реже своды клинчатой кладки, выложенные иногда в два ряда, чтобы верхний служил как бы разгрузочным для нижнего. Преобладала повышенно-коробовая кривая, встречалась и полуциркульная. Широко применялись балочно-архитравные покрытия. Важно подчеркнуть, что сводчатая и стоечно-балочная системы, которые определяли собой принципиально различные приемы разработки объемно-пространственных композиций и архитектоники поверхностей, прошли параллельный путь на протяжении всей истории среднеазиатского зодчества.

Жженый кирпич использовался в античной архитектуре Средней Азии главным образом для несущих столбов и замощения полов. В декор нередко входили терракотовые детали — орнаментированные плиты, плоские и фигурные черепицы, уступчатые зубцы-мерлоны.

Скромную роль играл ганч, употреблявшийся в основном для побелки. Камень применялся лишь для изготовления баз под деревянные колонны. Только в Бактрии его использовали в качестве облицовочного и скульптурного материала, по-видимому, не без влияния вначале греческой, затем индийской традиции.

На протяжении шести столетий развития, расцвета и упадка античной культуры на Среднем Востоке в среднеазиатской архитектуре происходит накопление одних качеств и постепенное изживание других. В эволюции стиля архитектуры этого времени можно наметить два периода, рубеж между которыми находится примерно на грани нашей эры.

Памятником, ядро которого возникло еще в IV—III веках до н. э., но разрастание шло вплоть до начала нашей эры, был комплекс Кой-Крылган-кала в Хорезме *(илл. 323)*. В центре возвышается круглое здание диаметром 42 метра с мощными стенами. На оси его лежат два продолговатых зала, разделенных поперечной стеной и перекрытых коробовыми сводами четырехметрового пролета. По обе стороны расположено шесть поперечных сводчатых помещений. С двух сторон имеются лестницы. В стенах сделаны узкие щелевидные проемы. Внешних проходов нет, попасть в залы можно было лишь со второго этажа, от которого остались стены стрелковой галереи.

Здание грандиозным цилиндрическим массивом возвышалось над окружающими постройками. Они отделены от центрального сооружения круговым коридором и составляют несколько хаотичную систему больших и малых помещений, разделенных по секторам радиальными стенами. Снаружи по кругу проходит внешняя стена. Значительные масштабы и фланкированные округлыми башнями ворота придавали всему ансамблю вид неприступной крепости. По одной гипотезе, это династическое укрепление, по другой — храм, связанный либо с астральным и погребальным культом, либо с династическим культом хорезмских царей.



322 Башни с гофрами городища Чильбурдж. Маргиана. II—III вв. н. э.

Остатки обширного Круглого храма, построенного во II столетии до н. э., сохранились в руинах так называемого Южного комплекса в «царском городе» парфянской Нисы *(илл. 324)*. Квадратный снаружи, он был обведен коридором и включал круглый семнадцатиметрового диаметра зал, соединенный тремя дверями с коридором и с подсобными помещениями. Многочисленные остатки балок и фрагменты черепиц свидетельствуют, что перекрытие было стропильным, шатровой конструкции, а кровля — черепичной; над кубовидным массивом первого яруса и обводным коридором возвышался цилиндрический массив, увенчанный коническим шатром.

Стены зала на высоту до 6 метров были гладкими, оштукатуренными белым ганчем. Выше следовал оформленный колоннами и статуями в нишах второй ярус. Нижнюю часть стен увенчивал и одновременно служил основанием для верхней терракотовый фриз из чередующихся гладких и орнаментированных плит, вроде метоп. Кирпичные оштукатуренные ганчем колонны заканчивались капителями коринфского типа. В антаблементе использованы были орнаментированные терракотовые плиты иного вида, чем в среднем поясе, а завершением его служил зубчатый карниз. Уходящие ввысь, последовательно уменьшающиеся кессоны потолка усиливали иллюзию перспективного сокращения.

Архитектурные детали Круглого храма весьма примечательны. В них видна своеобразная переработка эллинистических мотивов наряду с применением элементов чисто азиатского стилистического круга. С греческой строительной техникой связана конструкция перекрытия, использование черепиц и акантов. Терракотовые плиты, оформленные пальметками и розетками, которые чередуются с гладкими, зубчатыми по краю плитами, явно подражают чередованию триглифов и метоп дорического фриза, но плохо понятые исходные формы претерпевают сильную трансформацию; расположенные же над ними терракотовые зубцы со стреловидными прорезями относятся к чисто азиатским архитектурным деталям.

Отход от греческой трактовки акантов сказывается в использовании местного материала — лессовой терракоты, в видоизменении очертаний листьев и в окраске их в красный, голубой и зеленоватый цвета. Восточные и греческие мотивы сочетаются и в терракотовых плитах междуярусного пояса: полумесяц, четырехлепестковая розетка, фигурный родовой знак — тамга Аршакидов, палица Геракла, львиная шкура, колчан и лук как атрибуты этого героя — таковы шесть вариантов династических эмблем, соединенных с символикой господствующих культов.

Основные черты конструкции, композиции и оформления нисийского храма напоминают интерьер храма Великих богов на острове Самофраке, воздвигнутого в 281 году до н. э. дочерью Птолемея Сотера Арсиноей.

Но в эллинистической архитектуре Средиземноморья Арсинойон сам по себе весьма индивидуален: он возник как оригинальный плод синтеза восточного и греческого зодчества.

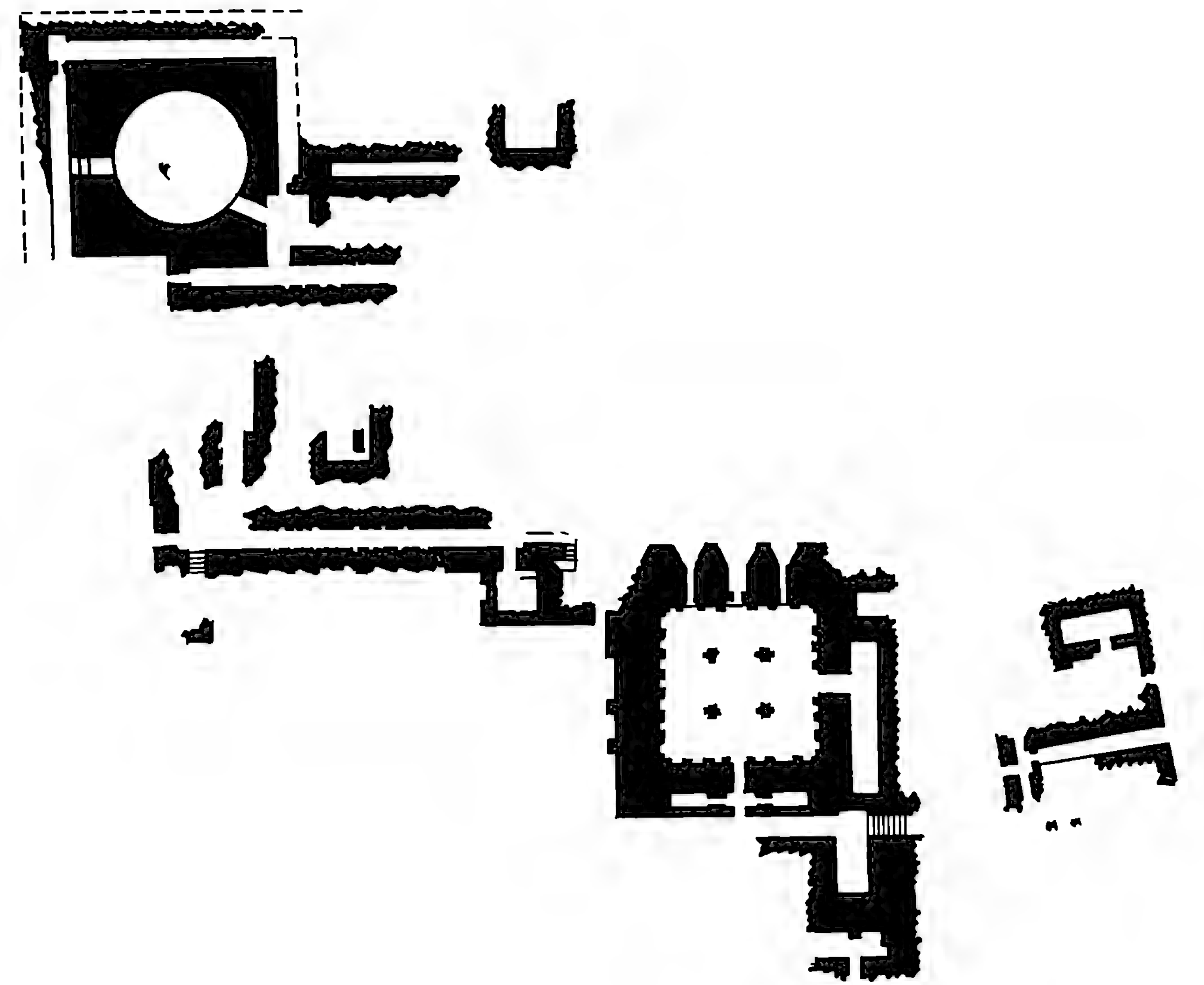
Круглый храм Нисы развивает ту же концепцию, но в нем преобладает еще большая ориентализация архитектурного образа. Восстановленный на основе археологического изучения, интерьер его предстает исполненным благородства и сдержанной простоты. От спокойной глади стен взор посетителей переходил к верхнему ярусу с его ритмичным строем колонн, где доминировали статуи богов в нишах. По-видимому, это был цикл парфянизированных эллинистических божеств. Статуи, значительно выше человеческого роста, окрашенные в интенсивные локальные цвета, отчетливо выделялись на белом фоне стен. Колористическое оформление интерьера дополняли раскраска капителей и кирпично-красная фактура карниза и тяг.

Восточнее Круглого храма была возведена соединенная с ним коридорами огромная монолитная храмовая башня, квадратная в плане (около 20×20 метров), опоясанная коридором. На возведение ее платформы, сохранившейся на восемь метров от подошвы, пошло до 200 тысяч штук крупного «античного» сырцового кирпича. На верхней площадке обнаружены следы стен второго этажа. Здесь было большое центральное помещение с сырцовой суфой и следами разрушенной глиняной статуи, а вокруг — небольшие комнаты или галереи. Фрагменты терракотовых акантов и кирпичей от колонн обнаруживают общность декоративных приемов с оформлением Круглого храма. Вполне очевидна и планировочная их взаимосвязь.

На протяжении III и II веков до н. э. в южной части «царского города» — Митридатокерта, севернее храмовых сооружений, слагается связанная с ними коридорами группа дворцовых построек. Главную часть ее составлял центральный Квадратный зал *(илл. 325)*, 20×20 метров, с плоским балочным потолком. Перекрытие опиралось на стены и на четыре круглых кирпичных столба (каждый — около 90 сантиметров в диаметре), расположенных по внутреннему квадрату помещения. Стены членились на два яруса. Нижний был оформлен пилястрами, верхний — кирпичными полуколоннами. Недостаточная устойчивость несущих колонн, видимо, послужила причиной их разрушения и потребовала в последующем коренной перестройки зала. Из архитектурных деталей заслуживает внимания облицовка пилястров плоскими каменными плитами с каннелюрами — прием, ведущий начало от эллинистической архитектуры.



323. Храмовый комплекс Кой-Крылган-кала. Древний Хорезм. IV—III вв. до н. э.— начало н. э.



324. План южного комплекса городища Старой Нисы (Митридатокерт). Парфия. III—II вв. до н. э.

В северной части городища Старой Нисы расположен другой архитектурный комплекс, слагавшийся со II века до н. э. Он включает группу подсобно-хозяйственных строений, в частности, огромные винные склады — хумхана. Ядром застройки здесь служил обширный (около 60×60 метров) Квадратный дом, предназначенный для хранения драгоценного ритуального инвентаря и реликвий нисийского некрополя Аршакидов, упоминаемого в «Дорожнике» Исидора Харакского.

Просторный двор (38×38 метров) был окружен портиком с легкими деревянными колоннами на каменных торовидных базах. По сторонам двора анфиладами расположено по три продолговатые комнаты, сообщавшиеся одна с другой, причем средние имели выходы и во двор. В южной части находился небольшой боковой вход; здесь вдоль всего фасада тянулось пристроенное несколько позднее хозяйственное здание с группой комнат.

Комнаты Квадратного дома имеют удлиненные пропорции, обведены суфами; на оси расположено по четыре колонны, поддерживающие балочное перекрытие. Базы колонн либо выточены из зеленовато-серого песчаника, либо (по преимуществу) сложены из кирпича, которому придана соответствующая профилировка, скорректированная по поверхности ганчевой обмазкой. База имеет профиль тора, покоящегося на квадратном плинте. Стволы колонн были деревянными.

Типологически длинные комнаты Квадратного дома имеют прообраз в архитектуре ахеменидского Ирана, в «персепольской сокровищнице». Но перистильная композиция всего здания уже отходит от традиций архитектуры восточных деспотий и приближается к кругу эллинистических построек III — II веков до н. э.

План Квадратного дома построен в модульных пропорциях, которые определяют пролеты помещений, размеры стен, расстояния между колоннами. Можно ду-

мать, что строгие соотношения входили и в высотный строй композиции всего сооружения.

Сходную планировочную схему дают остатки жилого дома III — II веков до н. э., вскрытые на бугре Кизыл-Кыр в Бухарской области. Квадратный (23×23 метра) дом включает центральное помещение и окружающие его четыре продолговатые комнаты, торцы стен которых упираются во встречные линии поперечных стен.

Соединение легких архитектурных форм, ведущих свое начало от народного строительства, и форм монументальных очень выразительно представлено в храме III — II веков до н. э., развалины которого сохранились в Новой Нисе *(илл. 326)*. Этот небольшой городской храм, посвященный, видимо, одному из военных божеств, был поставлен вплотную к парфянской крепостной стене. Здание имело сырцовую платформу высотой в 80 сантиметров, выдвинутую на 2,5 метра от стены, на которой покоились колонны портика. Колонны были деревянными и опирались на такие же, как в Квадратном доме, торовидные базы. Вход в единственное помещение — целлу расположен на главной оси. Своеобразна архитектоника стены лицевого фасада, оштукатуренная верхняя часть которого была гладкой, а нижняя имела пятиступенчатое основание и настенную колоннаду с глиняными декоративными полуколонками, несущими гладкую полосу антаблемента. Полуколонки с волютообразными рельефно оформленными капителями на терракотовых плитах, стройными стволами и базами-плинтами представляют собой переработку мотива праионических колонн, известную еще в наскальной архитектуре предахеменидского Ирана, и ведут начало от деревянных колонных айванов народной архитектуры.

В композиции нижнего участка стены Новонисийского храма установлены строгие соотношения, в которых модулем служит диаметр колонн. Иными словами, перед нами своего рода архитектурный ордер. И если его пропорции не совпадают с пропорциями классических греко-римских ордеров, в частности с близким по типу ионическим, то это лишь показатель приверженности нисийских зодчих к местным архитектурным традициям и нормам.

Существенную черту в архитектуре храма составляет полихромия. Платформа сохраняет цвет натуральной лессовой штукатурки. Стена в нижней половине окрашена в малиново-красный цвет. Ступеньки декоративного стилобата, стволы колонок и полоса антаблемента — в черный. Верхняя часть стены над портиком оштукатурена белым ганчем.

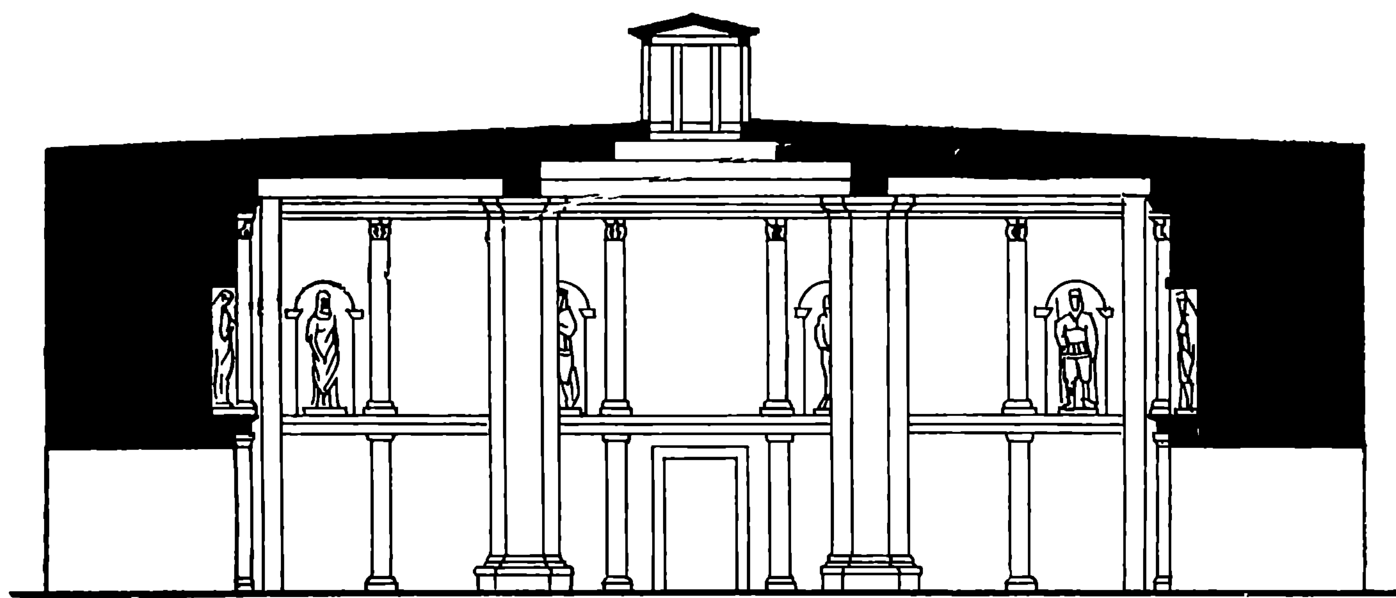
При небольшой протяженности фасада (18 метров) храму присущи были черты монументальности. Этому способствовали удачно найденное соотношение целого и деталей, противопоставление обширной глади стен и тщательно разработанных мелких частей, использование крупного ордера в невысокой торцовой стенке айвана, контраст общего массива здания и пространственного построения айвана. Фронтальность композиции, колонный айван, красно-черно-белая колористическая гамма, сырец в качестве основного строительного материала — все это специфические черты восточнопарфянской школы зодчества.

Ко времени около рубежа н. э. относится бактрийско-кушанский дворец на городище Халчаян близ города Денау Узбекской ССР. Раскопками вскрыто это небольшое (32×26 метров) здание с мощными стенами из сырцового кирпича *(илл. 327)*. Своеобразен его план и вся объемно-пространственная композиция, прямые аналогии которым пока неизвестны.

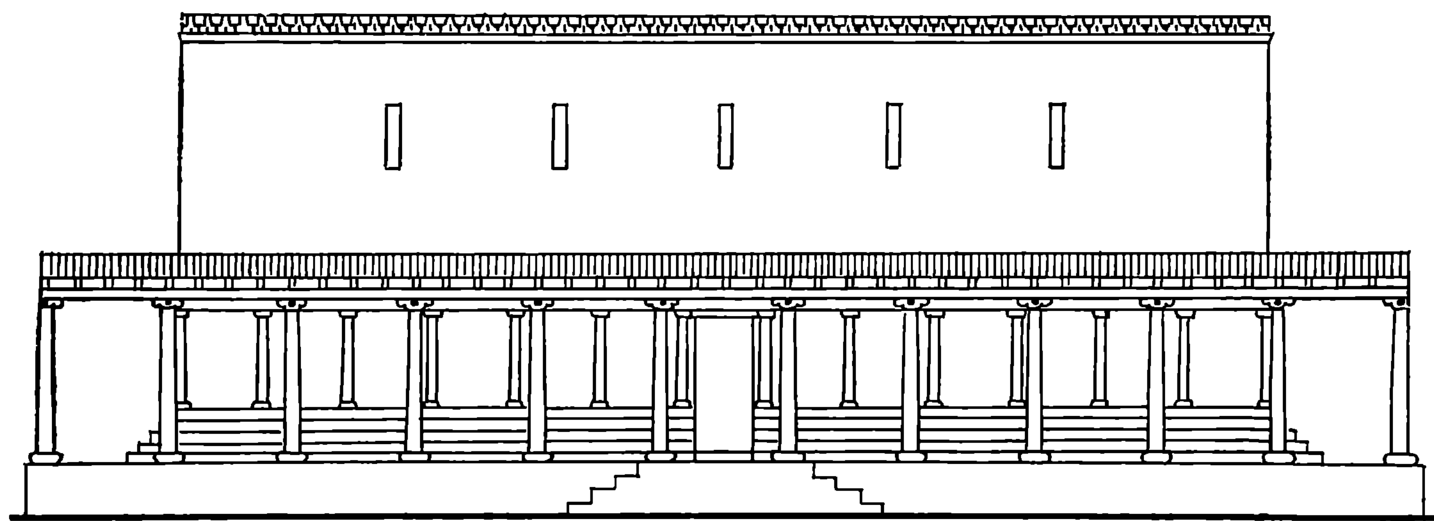
Главный фасад выделен шестиколонным айваном в антах, образованных торцами боковых помещений. Три входа ведут в приемный зал — михман-хану, вытянутую параллельно айвану и соответствующую ему по длине. За ним помещалась комната с парой колонн, также на продольной, а не на главной оси. В правом и левом крыле дома расположены коридоры и служебные помещения с суфами вдоль стен. Перекрытия были балочными, кровля — глинобитная. В оформлении краев крыши использовалась черепица, сохранившая внизу малиново-красную окраску, и зубчатые парапеты, составленные из больших кирпичных четырехступенчатых зубцов со стреловидной прорезью посередине, также первоначально покрытые густой красной краской. Среди венчающих деталей представляют интерес полужелобочные калиптеры, завершенные антефиксом в виде схематизированного листа аканта или пальметты. Базы айванных колонн вытесаны из светлого известняка. Крупные монолиты их имеют форму массивного тора на квадратном двухступенчатом основании. Сами колонны были деревянными.

Основное декоративное убранство было сосредоточено в айване и в михман-хане, в оформление которых входили живопись и скульптура.

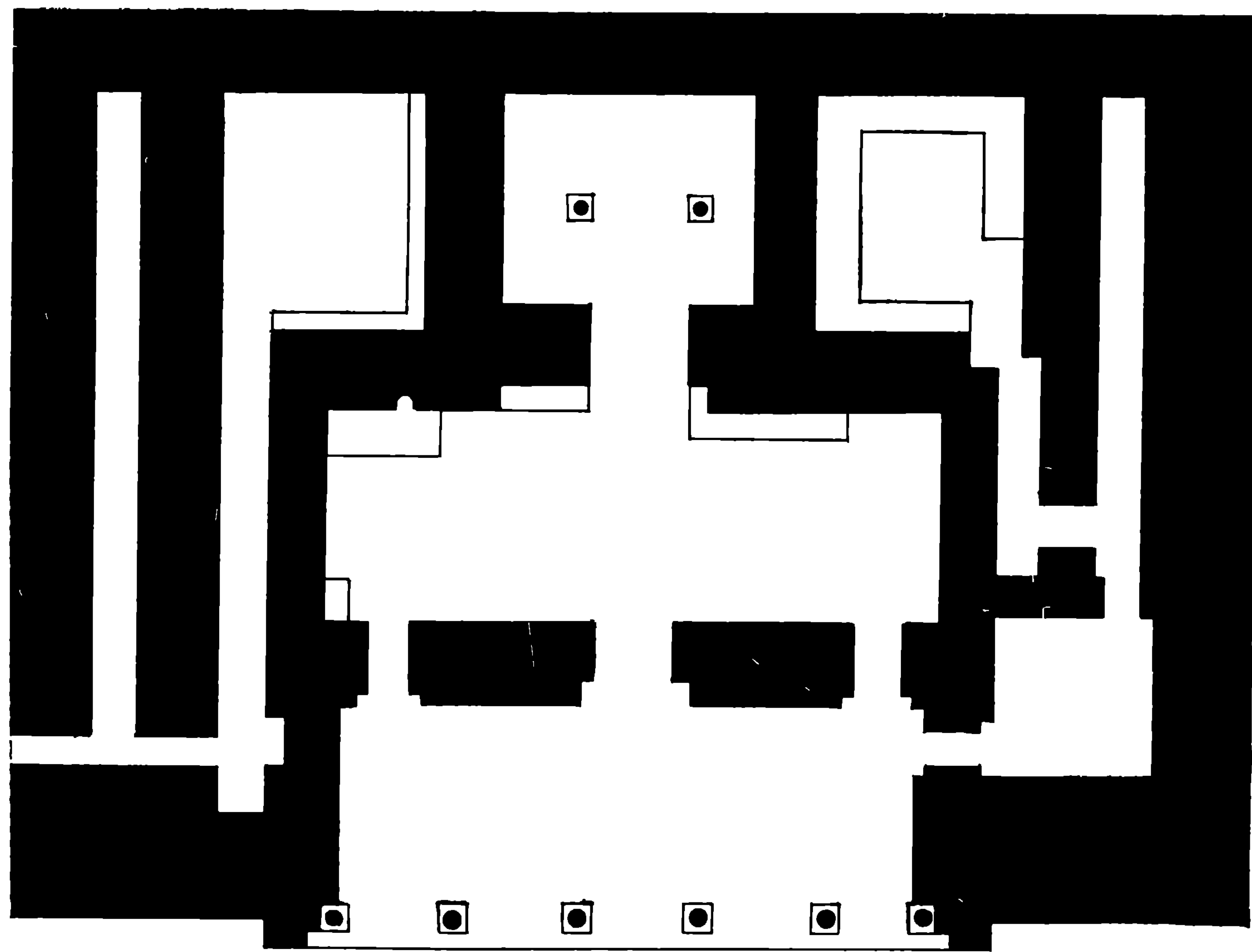
Архитектурная композиция Халчаянского дворца реконструируется в следующем виде: увенчанный зубчатым парапетом прямоугольный объем, где гладь антовых стен подчеркивала легкость шестиколонного айвана и его глубину; за ним возвышался главный зал, также выделенный изломанной линией зубцов. Неболь-



325. Квадратный зал дворца в южном комплексе городища Старой Нисы (Митридатокерт). Парфия. Конец III—II вв. до н. э. Реконструкция.



326. Фасад храма городища Новой Нисы. Парфия. III—II вв. до н. э. Реконструкция.



327. Дворец в Халчаяне. Бактрия. Начало н. э. План.

шое здание это, как и Новонисийский храм, отличалось монументальностью.

В Халчаяне, на городищах Южного Таджикистана, в Термезском районе, да и по ту сторону Аму-Дарьи, например в Ай-Ханум и Сурх-Котале, встречено немало каменных баз — торовидных и так называемого «аттического» типа. Находки эти говорят о широком распространении в античную пору таких баз, а следовательно, и колоннад в архитектуре Бактрии.

При небольшом пока числе подвергнутых детальному исследованию памятников среднеазиатского зодчества III — I веков до н. э. в нем можно отметить некоторые характерные черты. Заметно стремление к значительности сооружений, которая достигалась не только абсолютными размерами памятников, но и соразмерностью целого и деталей, верностью пропорций, геометрической ясностью объемных компонентов. Подчиненные архитектурному решению скульптура и живопись сохраняли при этом самодовлеющую художественную ценность.

Несмотря на единство материально-технической основы, строительных материалов и конструктивно-технических приемов на огромных территориях Средней Азии, несмотря на известное сходство слагавшихся здесь архитектурных направлений, в крупных историко-культурных областях намечаются различия художественно-образных решений и творческих методов. В Бактрии, Парфии, Хорезме формируются свои архитектурные школы, развитие которых протекало не изолированно, а во взаимообмене творческим опытом.

В бактрийском и парфянском зодчестве нередко имело место обращение к приемам и формам эллинистической архитектуры (перистильный план, черепичная кровля, аканты и пальметты и т. п.), но в целом композиции оригинальны, и своеобразие их проистекает из обращения к традициям местного народного зодчества. В частности, характерное сочетание монументальных и легких архитектурных форм определяет коренное отличие от греко-римского зодчества, придерживавшегося раздельного применения этих принципов. Типичны фронтальность фасадных композиций, в которых участвует легкий колонный айван, и поперечно-осевое развитие внутреннего пространства. И, наконец, в рассматриваемый период здесь отмечается формирование особых архитектурных ордеров как определенной системы, связанной с местными строительными традициями.

Существенные изменения стиля произошли во втором периоде среднеазиатской античности (I — III века н. э.).

В эпоху Великих Кушан в приамударьинских районах Тохаристана получает распространение буддизм, который проник сюда через Гиндукуш из Кабулистана, куда в свою очередь пришел из Индии. Это сразу же сказалось в появлении буддийских сооружений — ступы и монастырей типа вихара и сангарама.

Руины ступы (буддийского памятного сооружения с реликвиями Будды), известные под названием башни Зурмала, высятся на городище Старого Термеза. На прямоугольном стилобате вздымается мощный цилиндрический массив. Здание выстроено из сырца, но на прилежащей территории найдены входившие в его облицовку плиты и скульптурные фрагменты из белого мергелистого известняка, а также жженые кирпичи, окрашенные в красный цвет.

Развалины небольшой ступы сохранились на городище Айртам. Очень крупная ступа открыта в Мерве. Ее приподнятое на высоком квадратном постаменте тело сохранило несколько слоев глиняной штукатурки, окрашенной в малиновый цвет.

В развалинах огромного кушанского города Дальверзин-тепе на побережье Сурхан-Дарьи сохранились остатки буддийского святилища I — II веков. В центре его прямоугольной в плане кумирни высилась обведенная с трех сторон коридорами ступа, в оформление которой входили скульптурные композиции.

Остатки полупещерного буддийского монастыря II — III веков н. э. расположены в песчаниковых отложениях Кушанского Термеза *(илл. 328)*. В исследованной археологами части этого большого комплекса выявлен двор, окруженный колонными портиками. С южной стороны его — небольшое святилище с квадратной целлой и обводным коридором, а с северной и западной — высеченные в песчанике коридоры и прямоугольные кельи с нишами и с лежанками вдоль стен. Характерно, что потолки этих помещений повторяют форму перекрытий местного наземного строительства— коробовые своды или зеркальные потолки.

В оформление двора и святилища входили блоки и плиты мергелистого известняка, в украшение пещерных помещений — стенопись. Наряду с тематическими композициями в росписях этих встречаются орнаментальные мотивы треугольников, шестигранных звезд, пересекающихся окружностей, образующих четырехлепестковые фигуры. По существу, это зарождение тех геометрических узоропостроений — гирихов, которые на почве Средней Азии получат блестящее развитие в средневековом архитектурном орнаменте.

На Кушанских городищах Южного Узбекистана и Таджикистана встречено множество каменных деталей и фрагментов — баз, профилированных тяг, архивольтов, капителей и др., что свидетельствует о широком распространении колонных портиков и несущих колонн в большепролетных интерьерах. Классические обломы — вал, скоция, выкружка, астрагал и пр.; аканты и волюты, дентикулы и модульоны соединены здесь в свое-

образных сочетаниях. Членениям и формам присуща усложненность силуэта.

Капители, как правило, принадлежат преимущественно пилястрам, реже колоннам. Они укороченных пропорций, оформлены двумя-тремя рядами схематизированных акантовых листьев и отлогими волютами по углам. Любопытны варианты капителей, где над акантами помещена под арочкой полуфигура человека с каким-либо ритуальным предметом или с букетом в руке. Стилистически они очень близки к капителям первых веков нашей эры из Хадды и Гандхары. Особенно своеобразны бактрийско-кушанские капители с зооморфными мотивами — льво-грифонами, парами быков, с терзающими их хищниками.

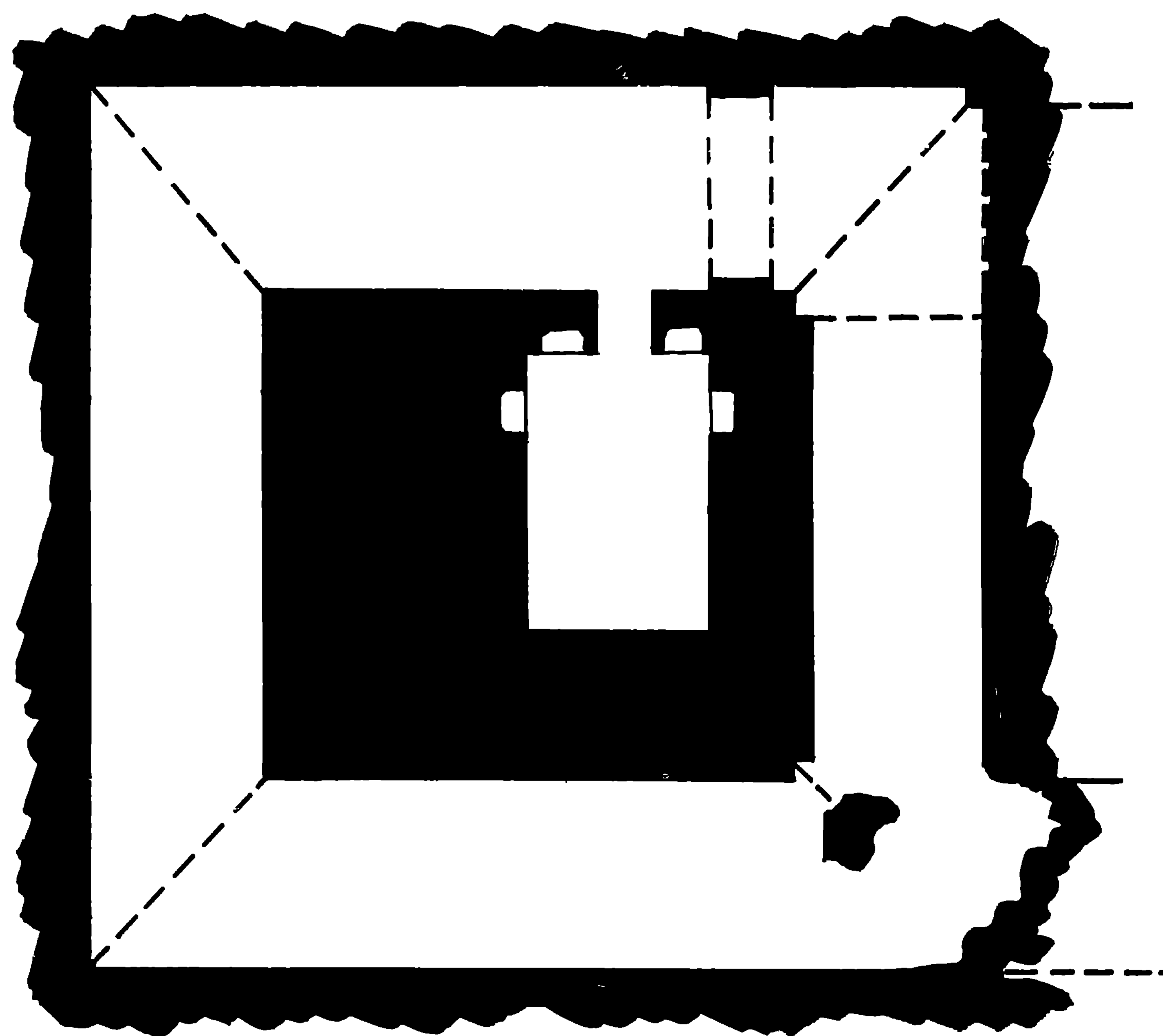
Эпоха подъема могущественных азиатских империй ознаменована в сфере гражданского строительства еще большим возрастанием абсолютных размеров зданий. Наблюдается стремление к монументальности форм, к торжественности. Красноречивую картину дает южный комплекс Старой Нисы, где в I — II веках н. э. проводятся значительные перестройки и увеличивается число помещений. Рядом с Квадратным залом был сооружен сводчатый коридор, пол и панель которого окрашены в красный цвет. Восточнее зала были устроены кордегардии и другой обширный коридор с парадной лестницей, а к северу размещалась группа помещений, дворик и портики с колоннами из жженого кирпича на аттических базах.

Коренным образом реконструировался сам Квадратный зал. Круглые опорные столбы его заменили четырьмя мощными четырехлопастными устоями (вдвое больше в диаметре и почти вчетверо — по площади) в виде пучка из четырех сомкнутых колонн с профилировкой капителей и баз в духе римско-дорического ордера. Стены, по-прежнему расчлененные на два яруса, были оформлены иначе: внизу — полуколонны дорического типа, расставленные более широко, чем первоначальные пилястры; вверху — колонны коринфского типа, между которыми в нишах размещались крупные глиняные статуи. Перекрытие было деревянным: центральный межстолпный квадрат, по-видимому, был перекрыт кассетным потолком в виде системы балок, опирающихся друг на друга по диагонально сокращающимся квадратам, со световым фонарем в центре.

В оформление зала активно включалась полихромия. Колонны и стены нижнего яруса были покрыты белым ганчем, стены верхнего яруса окрашены в малиново-красный цвет. Статуи в нишах тоже были раскрашены. Остатки краски видны и на упавших балках потолка. По-видимому, на затертом ганчем глиняном полу лежали ковры, а дверные проемы были закрыты цветными завесами.

Это был парадный аудиенц-зал со статуями царей и цариц, облаченных в типично парфянские одежды. Но, вероятно, при младших Аршакидах ему было придано значение зала обожествленных предков, ибо именно в Нисе находились захоронения старшей ветви аршакидского дома.

Архитектура Квадратного зала, какой она предстает на этом втором строительном этапе, иллюстрирует величественный, вполне оригинальный парфянский стиль. Если отдельные детали колонн восходят к греко-римским архитектурным формам, то сами ордерные системы здесь совершенно своеобразны. Это своеобразие — в про-



328. Пещеры буддийского монастыря на холме Кара-тепе. II—III вв. н. э. План.

порциях и профилировке колонн, в оригинальном типе четырехлопастных столбов. Оригинально само построение интерьера с выделением центральной части вертикальными столбами; выразителен масштабный контраст их с настенными колоннами.

Процесс эволюции стиля в I — III веках н. э. протекает и в зодчестве Хорезма. В массовой застройке заметна связь с локальными традициями народного строительства. Комплекс служебных помещений городища Гяур-кала включает приемный зал начальника гарнизона. Архитектурное решение этого зала как бы предвосхищает интерьеры гостиной — михман-ханы узбекских жилых домов. На продольной оси помещения две деревянные колонны на каменных базах поддерживают балочное перекрытие. Базы вытесаны из серого песчаника и имеют форму шара на трехступенчатом основании; они предваряют тот фигурный шарообразный «кузаги», который со средневековья стал обязательным элементом среднеазиатских колонн. В стенах сделаны ниши. В них видны слабые следы росписи. В одной устроен камин. Панель окрашена в голубой цвет.

Выдающийся памятник архитектуры III века н. э.— дворец шахов Хорезма (городище Топрак-кала) занимал северо-западный угол города. Его грандиозный массив доныне вздымается почти на 25 метров. Следует намного увеличить эту цифру, чтобы представить первоначальную высоту дворца. Два мощных башнеобразных объема высятся в углах северного фасада и один — у середины южного. Между ними — почти квадратное пространство (около 75×75 метров) сплошной застройки, включающей залы, коридоры и многочисленные комнаты. Здание было двух- или даже трехэтажным. Его покои исчислялись многими десятками. Помещения то располагались анфиладами, то группировались вокруг обширных залов, то вдоль коридоров. Все стены строго параллельны, но какой-либо единой оси, подчиняющей себе весь план,



329. Родогуна. Статуя из Квадратного дома Старой Нисы. Парфия. Мрамор. II в. до н. э.

здесь нет. Во дворце довольно четко видны разделенные мощными стенами крупные комплексы функционально связанных помещений. Они составляют самостоятельные группы: в северной части — служебно-хозяйственного порядка, в центре — парадно-дворцового характера, с юга — жилищно-бытовые (гарем), а с востока — охранные (арсенал).

В оформление жилых помещений входят овальные ниши и перспективно раскрепованные камины с треугольным завершением. Стены нередко расписаны. В парадных залах также иногда встречаются ниши, но главное в них — окрашенная глиняная скульптура. «Зал воинов», «Зал побед», «Зал царей», «Зал танцующих масок» — названы по основной тематике пластических изображений. «Зал с кругами» оригинально оформлен как бы настенными иллюминаторами. По-видимому, наиболее важную роль играл «Зал царей». Вдоль стен, на суфах, разделенных сквозными решетками, здесь помещались статуи хорезмских царей и цариц и, может быть, божеств-покровителей. В «Зале воинов» на стенах имелись огромные рельефные парные волюты, служившие постаментами для горельефной статуи царя и расположенных по обе стороны от нее фигурок темнокожих гвардейцев.

В постройках этого периода эллинистические элементы заметно ослабевают. При этом они проявляются не столько в прямых заимствованиях из греко-римского зодчества, сколько в переработке принципов эллинизированной бактрийско-парфянской архитектуры. Зодчество Бактрии испытывает в эту пору также и воздействия, идущие из Индии. Но в основном зодчество Средней Азии формируется на базе собственных традиций.

При несомненном сходстве строительных методов, конструктивных и архитектурных приемов, в античной архиктектуре Средней Азии выявляется ряд локальных художественных «школ» — Хорезмская, Парфянская, Бактрийско-Тохаристанская. Все они связаны со стойкими местными народными традициями и творческими исканиями. По-видимому, существовали еще школы Согдийская и Фергано-Туркестанская, говорить о которых пока не представляется возможным из-за недостатка выявленных памятников.

Особняком стоят памятники, связанные не с городской архитектурой оседлых земледельческих оазисов, а с традициями полуоседлой-полукочевой среды скотоводческих народов степей и предгорий. Погребальные сооружения приаральских городищ — Чирик-Рабат, Бабиш-Мулла, Баланды (IV — II века до н. э.), типологически восходящие к эпохе бронзы, являют собой крупные мавзолеи круглого, реже — квадратного плана, включающие группу камер и нередко центральный круглый или крестообразный зал. Их глухие цилиндрические либо кубообразные объемы с купольным перекрытием как бы предвосхищают архитектурные образы средневековых мавзолеев Средней Азии.

В горных районах Ферганы встречаются так называемые мугхана — своеобразные мавзолеи I — IV веков н. э. иного типа. Сложены они циклопической кладкой из крупных, необработанных плит, имеют мощные стены, включают могильную сводчатую камеру и узкий замурованный вход. Архитектура мугхана величава и проста, их конические силуэты вписываются в суровый горный пейзаж, как часть самой природы.

Роль кочевых народностей в истории Средней Азии всегда была очень значительна. Но вклад их в художественную культуру был в античное время гораздо меньше, чем вклад обитателей оседло-земледельческих оазисов среднеазиатских междуречий. К сожалению, дошедшие до нас памятники искусства этих народов пока насчитываются единицами и принадлежат к числу тех рядовых изделий, в которые создатели их почти не внесли элементов творческого обновления; скорее это дань традиционным образцам, сложившимся в скифском искусстве Среднего Востока в середине I тысячелетия до н. э. Таков, например, бронзовый котел из Ферганы (около III века до н. э.), где фигурки четырех горных козлов, шествующих вдоль края сосуда, и пара ручек, оформленных концентрическими кругами, восходят к древнейшим астральным символам. Таковы же бронзовые булавки из усуньских могильников Чуйской долины, завершенные фигурками птичек. Все это лишь пережиток того полного экспрессии звериного стиля, который шел из глубинных пластов народного творчества северных скотоводческих племен в патриархально-родовом обществе.

Переходя к характеристике изобразительного искусства, необходимо подчеркнуть, что в античной Средней Азии монументальная круглая пластика, барельеф и живопись не мыслились вне органичного слияния с архитектурой, а искусство малых форм было тесно связано с прикладным мастерством. По свидетельству Хареса Митиленского — современника походов Александра Великого, среди среднеазиатских «варваров» был очень популярен эпический роман о царевиче Зариадре, владевшем землями от Каспийских ворот до Сыр-Дарьи, и Одатиде, дочери засырдарьинского царя скифов; в храмах, дворцах и жилых домах нередко встречались изображения на темы этого сказания, впоследствии вошедшего в переработанном виде в свод «Шах-Наме» Фирдоуси. Однако до сих пор неясно, каковы были эти изображения, идет ли речь о настенной живописи, горельефах или скульптуре.

С эпохи эллинизма в Среднюю Азию проникают произведения античного искусства, одни — в составе военной добычи, другие — в числе предметов торговли, которая все более охватывает страны среднеазиатского и средиземноморского мира. Приобщение к высоким достижениям этого искусства затронуло прежде всего правящие классы, но, в какой-то мере коснувшись деятельности местных мастеров, проникло и в народную среду.

В III — II веках до н. э. правители среднеазиатских государств культивируют при своих дворах греческие обычаи и моды, используют греческий алфавит, заимствуют греческую мифологию. Парфянские владыки на монетах чеканят при своем имени титул «филэллинос» (любитель, приверженец эллинства), ставят в придворном театре драмы Еврипида. Греко-бактрийские цари именуют себя басилевсами, возводят свою генеалогию к Александру Македонскому и поклоняются богам Олимпа.

Изображения эллинских божеств на греко-бактрийских монетах выполнены с высоким совершенством, свидетельствующим не только о техническом мастерстве, но и о понимании эстетической сущности статуарного образа, моделью которого служила вотивная статуя избранного данным государем божества-покровителя,



330. Богиня. Статуя из Квадратного дома Старой Нисы. Парфия. Мрамор. II в. до н. э.



331. Ритоны из Квадратного дома Старой Нисы. Парфия. Слоновая кость. II в. до н. э.

стоявшая в посвященном ему храме. Монеты дают представление о не дошедших до нас образцах ваяния, которые были популярны в аристократической греко-бактрийской среде. Достаточно даже неискушенного взгляда, чтобы убедиться в их чисто греческой основе. Так, Аполлон явно тяготеет к «Сауроктону» Праксителя, Геракл — к «Отдыхающему Гераклу» Лисиппа; к кругу этого же мастера принадлежат конные Диоскуры, а задрапированный в мантию Посейдон близок к монументальной статуе морского бога с острова Милос.

В разграбленной сокровищнице посвятительных даров из Квадратного дома Старой Нисы археологи обнаружили фрагменты мраморных статуй, большей частью привозных, исполненных в традициях позднегреческой пластики, но порой явно приспособленных к парфянским вкусам и запросам.

Одна из них изображает богиню в длинной одежде с глубокими складками *(илл. 330)*. Округлое лицо с правильными чертами оживлено легкой улыбкой. Волосы уложены валиком вокруг головы и волнистыми прядями ниспадают на плечи. Пропорции тела преувеличенно стройны, голова высоко посажена на удлиненной шее. Тип этот широко известен по группе так называемых Изид, Гекат и Афин архаизирующей пластики эллинизма. Судя по пропорциям, рассчитанным на восприятие издали, эта скульптура была копией какой-то монументальной статуи. Мягкость согретого улыбкой лица, несколько снижая героическую идеальность образа, придает нисийской богине интимный характер. Ближайшая аналогия этой скульптуре — мраморная женская головка, найденная в Пергаме в слоях II века до н. э.

Значительный интерес среди нисийских находок представляет статуя полуобнаженной молодой женщины *(илл. 329)*. Верхняя половина фигуры — из белого мрамора, нижняя, окутанная тканью,— из блока серого камня, сохранившего следы окраски в малиновый цвет; беломраморный носок левой ноги был вытесан отдельно. Лицо женщины овальное, с правильными чертами, с суровым очерком затененных глаз и гневной линией большого, властного рта. Голова на длинной гибкой шее слегка склонена вперед. Волосы изображены в виде пучка; приподнятые руки, видимо, придерживали



332. Фигура льво-грифона. Основание ритона из Старой Нисы. Парфия. Слоновая кость. II в. до н. э.

длинные пряди. Стройное худощавое тело мягко моделировано. Вся фигура дана в том легком спиралеобразном повороте, который присущ Венере Милосской. Техника обработки, мягкая лепка мышц, поза, комбинирование пород камня — все это тоже восходит ко времени создания милосского шедевра, однако концепция образа здесь совершенно иная.

Широко известный в античном ваянии тип обнаженной или полуобнаженной женщины, отжимающей мокрые волосы, принято именовать Афродитой Анадиоменой, хотя не всегда он дает изображение богини, рожденной из пены морской. Этому традиционному истолкованию совершенно не соответствует тип статуи из Нисы. Бесспорно, что это не богиня любви. Тело нисийской статуи изящно, но суховато. А ее суровый взгляд и резкий жест воздетых рук, натягивающих натуралистически переданные слипшиеся пряди волос, изобличают волевую натуру. Среди известных образцов греко-римского ваяния прямых параллелей нисийской статуе нет.

История сохранила нам легенду об отважной Родогуне, дочери парфянского царя Митридата I. Она жила во II веке до нашей эры и была выдана замуж за сирийского наместника Деметрия. Однажды, моясь в бане, Родогуна узнала о восстании одного из подвластных племен. Она поспешно скрутила волосы, надела доспехи и кинулась во главе войска к восставшим, поклявшись домыть волосы, лишь подавив мятеж, что и выполнила.

Популярность Родогуны, достойной дочери воинственного народа, была в парфянской среде такова, что изображения ее вырезали на царских печатях Аршакидов. Несомненно, этот драматический эпизод мог вдохновить не только камнереза, но и скульптора. Он объясняет значение статуи из Нисы. Избрав начальный момент события, когда разгневанная Родогуна, узнав о восстании, резким жестом выжимает недомытые волосы, ваятель изобразил парфянскую принцессу в традиционной позе Афродиты Анадиомены. Местом изготовления этого шедевра могла быть Ниса или Сирия, где жила Родогуна. Во всяком случае, вполне оправдано местонахождение этой статуи в парфянском заповеднике Нисы: там хранились реликвии аршакидской династии.

Частью групповой скульптуры является мужская голова, на которой покоится женская рука с ниспадающим шарфом. Голова дана в энергичном повороте; густые, всклокоченные волосы, невысокий лоб, резко вылепленные мышцы, вьющиеся усы придают ей сходство с персонажами из свиты Диониса. Выражение лица очень сложно: в нем и тихая печаль, и полуулыбка, и робость.

Мраморные статуи из Нисы, датируемые в основном II веком до н. э., представляют собой незаурядные произведения восточноэллинистического ваяния. Но тот же век дает в парфянском изобразительном искусстве и иную тенденцию. Замечателен комплекс парфянских ритонов, найденных в Квадратном доме Старой Нисы *(илл. 331)*. Это крупные рогообразные сосуды из кусков слоновых бивней на деревянном каркасе, предназначенные для культовых возлияний. Некоторые детали ритонов выполнены из серебра или из позолоченной бронзы. Но основным материалом служила слоновая кость, на которой вырезаны барельефы, орнаментальные украшения и объемные скульптуры.



333. Богиня. Основание ритона из Старой Нисы. Парфия. Слоновая кость. II вв. до н. э.

Композиция сосудов строго архитектонична. По краю проходит карниз, иногда просто профилированный в виде астрагала, но чаще украшенный горельефными головками, цветами и миндалевидными стеклянными вставками; под ним — широкий фриз с сюжетными сценами, выполненными в рельефе; далее — гладкий ствол и круто выгнутый патрубок, места сопряжения которых выделены полосками овов; и, наконец, как бы выступающая из венца акантов завершающая скульптурная фигура с просверленным в ней отверстием для стока напитка.

Использование терракотовых ритонов в парфянской среде подтверждено археологическими находками в различных областях державы Аршакидов (в Селевкии, Вавилоне, в некрополе близ Демавенда и др.). Но столь парадных ритонов пока не встречено нигде. Они отличаются от ритонов средиземноморских стран своей формой, удлиненными пропорциями и системой художественного оформления. При анализе профиля одного из ритонов установлен закон «золотого сечения», что говорит о сознательном применении пропорций изготовлявшими его мастерами.



334. «Тихе-Хванинда». Бактрийская торевтика. Серебро с позолотой. II в. до н. э.

Сюжетные композиции у горловой части ритонов весьма разнообразны, но объединяются в несколько стилистических групп. Фигуры обычно разобщены. Они отделены промежутками гладкого фона без пространственных пересечений. Типична группа двенадцати богов Олимпа, которых нетрудно распознать по облику и по атрибутам (молния Зевса, трезубец Посейдона, кочерга Гефеста, факел Гестии и пр.). А между тем общий стиль, пропорции, трактовка лиц, детали причесок и одежд явно не греческие. Эллин назвал бы этих богов «варварскими», ибо изображения отходят от классических канонов красоты и соответствуют иным эстетическим нормам. Так, лица богинь полны и круглы, брови дугообразны, глаза выпуклы,— это чисто азиатское понимание «луноликости» красавиц; у Посейдона и Зевса усы и борода подстрижены по азиатской моде.

Образы очень выразительны. Боги исполнены горделивого величия. Арес — молодой суровый эллинизированно-азиатский воин в шлеме, панцире и сапожках. Очень хороша Афродита, в образе которой запечатлено восточное чувственное понимание женской наготы: пышные формы, круто изогнутая линия бедра, несколько вычурный поворот, полные руки с браслетами у предплечий — все это напоминает индийских якшни и лакшми раннебуддийской пластики. Гефест представлен в виде немолодого бородатого дюжего мастерового в рабочем фартуке с кузнечной кочергой в руке — подобная концепция неизвестна в классическом изобразительном искусстве.

Цикл олимпийцев на нисийских ритонах — зримое воплощение политеистических культов, в которых эллинские божества сливаются с образами азиатского пантеона. Отсюда наметившаяся ориентализация изображений; она еще не поглотила исходной классической модели (это произошло позднее, к началу нашей эры), но уже явственно нарушает традиционную иконографию.

Для большей части фризов с этим сюжетом характерна фронтальность фигур, но это не статичность поз древневосточного искусства, а уравновешенность и покой. Статуи воспринимаются, как ряд скульптур в пространстве храма, предназначенных для кругового обхода и обозрения с различных точек.

Ориентализированные образы греческих божеств предстают и в иных, более оригинальных композициях. Так, своеобразен фриз с Гефестом в обществе десяти (а не девяти, как обычно) муз. Чрезмерно крупные лица богинь, с тяжелыми подбородками, горбатыми носами и сильными надбровьями находятся в явной диспропорции с их фигурами в красиво драпирующихся мантиях. Но лица выразительны, в них запечатлен проницательный ум. Это покровительницы наук и книжной учености — каждая держит складень и стило для письма.



335. Медальон с изображением амазонки из так называемого «Истяцкого клада». Бактрийская торевтика Серебро с позолотой. I в. до н. э. — I в. н. э.



336. Глиняная фигурка флейтиста из Афрасиаба. Согд. I в. н. э.

Очень экспрессивен на фризах нисийских ритонов мотив, который сближается с эпизодом из «Вакханок» Еврипида. Обращение к Еврипиду вполне правомерно: напомним рассказ Плутарха о постановке «Вакханок» перед Ородом I после разгрома парфянами армии Красса, когда актерам была брошена на сцену голова римского военачальника. Резчики ритонов выбирают наиболее драматический эпизод, когда Пенфей, преследуемый вакханками, бежит, простирая руки к своему покровителю Зевсу, возле которого уже стоят Гермес и Гестия, готовые отвести обреченного юношу в царство мертвых. Сцена развертывается в бурном, стремительном темпе и полна психологического накала. Это достигается противопоставлением группы бегущих вакханок, размахивающих ветвями и топориками, группе спокойно стоящих олимпийцев. Фигуры женщин, в растрепанных, развевающихся звериных шкурах и туниках, показаны в сложных ракурсах.

Значительную часть изображений на ритонах составляют композиции вакхического характера — мистическое обручение Диониса, представленного в паре со своей избранницей и с пляшущими вокруг ритуальную пляску участниками празднества. По своему содержанию мотив этот, видимо, связан с мистериями почитавшегося в народной среде синкретического божества — Диониса-Сабазия, а также с культами, в обрядность которых входили оргиастические празднества, очищение огнем и принесение посвятительных жертв.

Темы жертвоприношений составляют особый цикл изображений на ритонах. Здесь предстает комплекс ритуальных игр и обрядов: поимка обреченных на заклание козлов, привод их под музыку и пение к алтарю, наконец, раздирание туш — род игрищ типа тех козлодраний, которые до недавнего времени сохранялись в Средней Азии.

Многие персонажи вакхических циклов имеют простонародный «варварский» облик. Их азиатское происхождение выдают такие детали, как вьющиеся усы на безбородом лице, как длинная рубаха и мягкие в складку штаны. И если во мгле веков подчас теряется внутренняя сущность обрядовых сцен и ритуалов, то нельзя не вспомнить, что именно Восток был родиной оргиастических культов, которые проникали в греческую, а позднее и в римскую среду.

Скульптурные головки на карнизах ритонов выполнены почти горельефно. В своей художественно-образной основе они как-то связаны со сценами, развертывающимися на фризах, но связаны не столько тематически, сколько эмоционально. Мимика их очень богата, она передает нюансы различных настроений: скорбь и тихую радость, задумчивость и экстаз. Так, в ритонах, где есть сцена с участием Пенфея, головкам пухлолицых девушек, кудлатых юношей и курносых мужей с клочковатыми бородками придано скорбное выражение трагическим изломом бровей, взглядом, устремленным вверх, самим поворотом головы — то приподнятой, то склоненной. Это как бы зрители, сопереживающие печальные события, изображенные на фризе.

Над фризами же вакхического содержания — головки веселых участников праздничных процессий: юные сатиры, лысые старцы, лукавые нимфы. Лица их привлекательны, оживлены усмешкой, выражением сарказма или любопытства.

Эмоциональности и одухотворенности всех этих разноликих образов противостоит на некоторых ритонах особая группа головок — строго фронтальных, с застывшим выражением лица и недвижным взором широко раскрытых глаз. В противовес общему для эпохи эллинизма повышенному интересу к личности, к ее духовному строю и богатству переживаний, в них предстает стремление к отвлеченному, абстрактному образу, к обобщению. Именно эта тенденция возобладает на позднем этапе развития художественной культуры Парфии: напомним «маски» на стенах парфянского дворца Хатры (I век н. э.).

Азиатская струя с особенной наглядностью выразилась в завершающих рог фигурах ритонов Нисы. Среди











них лишь обнаженная богиня с амфорой ассоциируется с эллинистическими образами *(илл. 333)*. В остальном это чисто азиатский круг фантастических существ, сочетающих черты животных, птиц, а нередко и человека. Многочисленны изображения крылатого и рогатого льва *(илл. 332)*. По существу, это хорошо известный уже в ахеменидском искусстве льво-грифон, но не механическое повторение староиранского художественного образа, а новая ступень его развития. В противоположность традиционному для ахеменидского искусства геральдически условному существу, он полон жизни и темперамента, что достигается не только динамикой позы, но и богатой деталировкой форм. Появление среди этих фигур крылатого мчащегося слона указывает, быть может, на связи с Индией.

Особый интерес вызывают антропоморфные существа. Часто встречается крылатый кентавр. Могучий, бородатый, с крепкой мускулатурой, он придерживает одной рукой сидящую на плече женщину. Кентавр — знакомый персонаж греческой мифологии, но почему он крылат, и кто у него на плече? Ведь похищенная лапифянка должна была бы сопротивляться, царапать ему лицо, а маленькая женщина довольна, на ее широком лице улыбка. Интерпретация образа порождает догадку о какой-то совершенно иной основе мифа, известного в местной среде.

Своеобразен и человек-бык. У него юношеское лицо с высоким лбом, горбатым носом, красивым изгибом рта и энергичным подбородком, обрамленное волнистыми прядями волос, из которых выступает пара небольших рожек. Тело его мускулисто, ноги — с раздвоенными копытами, на спине — округлый горб. Подобный образ неизвестен в греко-римском искусстве. Он связан с с иранским Востоком, где в авестийских сказаниях фигурирует человек-бык Гопотшах, почитавшийся как покровитель скота и охранитель вод.

По содержанию и художественному истолкованию все фантастические скульптурные фигуры на ритонах тесно связаны с азиатской средой, всецело отвечая духу эллинистической эпохи с присущим ей смешением культур. Восходя к древним культовым образам, фигуры полны того нового, что характеризует их как создания античной, а не древневосточной мифологии. Нисийские ритоны с их богатой пластической моделировкой и

337. Бактрийская серебряная тетрадрахма с изображением царя Эвтидема I (аверс). 225—189 гг. до н. э.

338. Бактрийская серебряная тетрадрахма с изображением Геракла (реверс). 225—189 гг. до н. э.

339. Бактрийская серебряная тетрадрахма с изображением царя Деметрия. 189—167 гг. до н. э.

340. Бактрийская серебряная тетрадрахма с изображением царя Эвтидема I. 225—189 гг. до н. э.

341. Бактрийская серебряная тетрадрахма с изображением царя Эвкратида. 169—159 гг. до н. э.



342. Голова рыжеволосого царя. Скульптурный фрагмент из Халчаянского дворца. Бактрия. Глина. Рубеж н. э.



343. Чернобородый воин в шлеме. Скульптурный фрагмент из Халчаянского дворца. Бактрия. Глина. Рубеж н. э.

одухотворенностью персонажей — творения своеобразной художественной школы, в которой слитность подчас противоречивых представлений и художественных приемов говорит о самобытных путях эллинизированного парфянского искусства в III — II веках до н. э.

Об этом свидетельствуют и произведения парфянской торевтики. В Квадратном доме Старой Нисы найдены серебряные с частичной позолотой деталей фигурки, входившие в оформление амфор, кратеров и других предметов утвари. Наряду с чисто эллинистическими образами здесь имеются и странные полиморфные существа, созданные фантазией народов Востока. Такова ручка амфоры в виде сфинкса, сочетающего тело крылатой львицы и женский бюст, таковы ножки сосуда в виде женщины-птицы. Статуэтки эти отличаются высоким мастерством пластической обработки металла: превосходная моделировка, естественность человеческих и зооморфных форм, живость поз, тонкая отделка деталей.

Особую группу составляют серебряные и бронзовые фигурки иного стилистического круга. Они изображают и реальных животных, и мифологических персонажей — крылатого коневидного дракона или скачущего кентавра, пускающего стрелу. Статуэтки лишены изысканной мягкости линий, присущей эллинизированным моделям, но полны грубоватой экспрессии и большой внутренней силы. Эти изделия входят в цикл памятников звериного стиля, связанного со степной среднеазиатской средой. Особенно выразителен олень на обороте бронзового зеркала. Стремительность его прыжка подчеркивают вытянутая вперед морда и откинутые к спине ветвистые рога.

Иная, чисто духовная экспрессия запечатлена в напаянной на плоской пластинке объемной головке молодого мужчины с кудрявыми волосами, вьющимися усами и небольшой бородкой. Стилистически к этому образу примыкает несколько близких по времени (II — I века до н. э.) изделий греко-бактрийской или раннекушанской торевтики.

Выразительны погрудные женские изображения на двух серебряных с позолотой бактрийских медальонах, выполненные в высоком рельефе чеканом. На одном из них показана крылатая богиня с гранатом (древним символом изобилия и плодородия) в руке *(илл. 334)*. В облике богини отражен повышенный интерес к человеческой личности. Изображение индивидуализировано, быть может, даже портретно. Очевидно, мастер обращался к живой модели, а не копировал привозной образец. Прямых повторов этой головки в пластике эллинизма нет.

Нарастающая ориентализация пластического искусства ясно видна на другом медальоне с погрудным изображением амазонки *(илл. 335)*. Мифы о женщинах-воительницах проникли в Грецию с Востока, из азиатско-скифской среды. Но если греческое искусство разработало их иконографию, то со временем образ амазонки как бы возвращается на родную почву, где претерпевает трансформацию. Бактрийская амазонка круглолицая, пышноволосая, с крупным носом, резко рельефными бровями и выпуклыми, широко открытыми глазами. Она, словно в неодолимом порыве, устремлена вперед. Правая рука приподнята над плечом, в левой — лук. Пластическая манера несколько жестка, складки угловаты, пропорции рук и головы неверны. Лицо выразительно, но холодно. Его не согревает настроение, каким исполнена крылатая богиня, и дело не только в ином

темпераменте, но в уже наметившемся повороте изобразительного искусства в сторону того иератического стиля, который отличает и некоторые головки на ритонах Нисы.

Недавно в Душанбе был найден крупный медальон или фаляр бактрийской работы с очень объемной головкой. Юное полное лицо обрамлено кудрявыми волосами, которые локонами спускаются на плечи и украшены крупными остролистами и парой цветов. Мягкость пластической обработки придает головке выражение мечтательности. Вопрос о том, представлен ли здесь Дионис или какая-то из богинь плодородия, окончательно не решен. Явная ориентализация сказывается в «луноликости» лица, в чувственной пышности и парадности образа.

Группа рассмотренных изделий бактрийской и парфянской торевтики, как и ритоны из парфянской Нисы, принадлежит к числу высокоартистических произведений, изготовленных искусными мастерами. Уроки эллинизма были с успехом восприняты и в более массовом виде местного пластического искусства — коропластике *(илл. 336)*.

К III — II векам до н. э. относится цикл терракотовых статуэток, найденных на городищах античного Согда, Хорезма, Бактрии и Маргианы. Использование штампа позволяло без труда выполнять многочисленные оттиски, обеспечивая художественность массовой продукции, ибо рабочую матрицу или исходную пластическую модель изготовляли часто скульпторы высокой профессиональной квалификации.

Первоначальные модели имели восточно-эллинистическое происхождение, проникнув в Среднюю Азию еще при Селевкидах из Сирии, Александрии и других центров художественно-ремесленной промышленности тех времен. Но вскоре коропластические матрицы начинают изготовлять и в самой Средней Азии.

Среди самаркандских терракот характерна головка в высоком шлеме. В трактовке юного, изящно очерченного лица с задумчивым взором отразился свойственный эллинистическому искусству интерес к передаче душевного состояния. Та же тенденция заметна и в других статуэтках из Самарканда.

Стремление художников индивидуализировать образ проявляется в искусстве Средней Азии первых веков до нашей эры даже в официальных произведениях, которые по своему назначению, казалось бы, не должны были концентрировать внимание на личном, внутреннем. Таковы изображения царей на раннепарфянских и особенно греко-бактрийских монетах.

К изготовлению их матриц привлекались мастера высокой квалификации, искусные медальеры, которые на небольшом монетном кружке создавали художественные образы большой выразительности *(илл. 337, 338)*. Профили царей исполнены в высоком рельефе, очень пластично моделированы. Они явно портретны. Греко-бактрийские монетарии передавали не только черты внешнего сходства, этнические или возрастные особенности, но и нравственный облик индивидуума. Непреклонная гордыня Эвтидема *(илл. 340)*, деспотическая властность Деметрия *(илл. 339)*, иронически-созерцательный ум Антимаха, проницательность Эвкратида *(илл. 341)* и дегенеративная жестокость Гелиокла — такими предстают перед нами, спустя более чем два тысячелетия, ушедшие в небытие правители.



344. Мужская голова в остроконечном головном уборе из Гяур-кала. Древний Хорезм. Необожженная глина. Начало н. э.

И хотя биографии их давно утрачены, образы этих греко-бактрийских басилевсов вещают языком искусства не столько об их царском сане, сколько об их внутренней человеческой сущности.

В истории мирового скульптурного портрета греко-бактрийским монетным изображениям принадлежит почетное место. Возможно, что так же, как и статуи богов-покровителей на оборотной стороне монет, эти царские профили повторяли не дошедшие до нас изваяния.

С падением Греко-Бактрийского царства и последующим выступлением на арену азиатской истории кушан, опиравшихся, в противовес своим предшественникам, на коренное население, перед искусством возникли новые задачи. Не отвергая достижений, почерпнутых из богатейшего источника эллинистической культуры, мастера художественных профессий пытаются в большей мере приблизить свое творчество к духовному строю народов, из чьей среды вышли и правители, и сами эти мастера.

К началу нашей эры изобразительное искусство Бактрии характеризовалось активной переработкой эллинистических принципов на чисто локальной идейно-

художественной основе. Наиболее выразительный и пока уникальный комплекс этого времени — дворцовое здание в Халчаяне, в оформлении айвана и центрального зала которого были использованы живопись и глиняная скульптура.

Живопись не сохранилась: она осыпалась вместе с крайне рыхлыми глино-соломенными штукатурками в процессе вековых разрушений заброшенного дворца. Лишь на отдельных кусках штукатурки удалось распознать изображения мужских рук и деталей одежды. На фрагментах из зала сохранились образы трех персонажей: мужская голова с греческой стрижкой — шапкой кудрявых волос и пристальным взором устремленных на зрителя глаз; монголоидный профиль юноши с голым черепом, на котором оставлен лишь чуб да миндалевидная прядь возле уха со спускающейся серьгой; лоб крутобровой женщины с высоким шиньоном смоляно-черных волос.

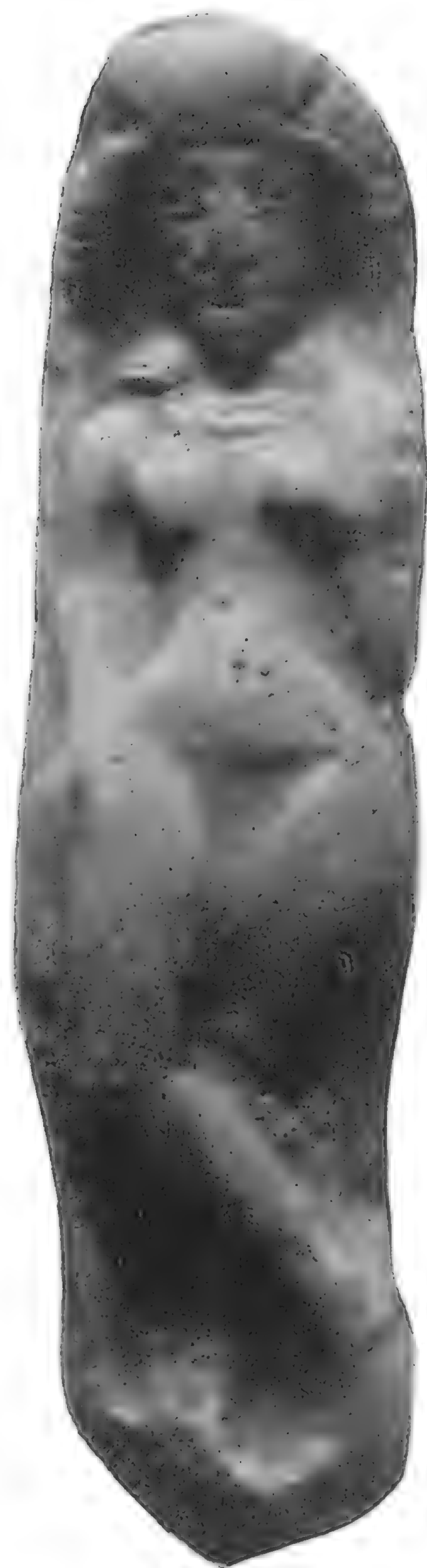
В завале центрального входа оказались фрагменты орнаментальной росписи, упавшей с косяков и притолоки. Здесь, на малиново-красном фоне плотной белой краской был нанесен орнамент — виноградные листья, побеги, гроздья, какие-то круглые плоды и пятилепестковые цветочки, выполненные непринужденно, легким движением кисти, то густыми, то едва касающимися фона мазками.

Скульптура Халчаяна, несмотря на фрагментарность, поражает необычайным разнообразием и значительностью человеческих образов, составлявших главное содержание изобразительных циклов.

Материалом статуй служила тонко отмученная лессовая глина, которую наносили на каркас из камыша: руки и ноги армированы целыми тростниками, внутри голов имеется бесформенная полость с белесоватым налетом от истлевшего камышового жгута. Несколько слоев определяли вчерне скульптурный объем, верхний слой оформлял пластическую моделировку лиц, фигур, различных деталей. Лепка выполнялась то горельефом, то в круглом объеме. Поверхность статуй покрывал тончайший белый грунт, который раскрашивали обычно разными оттенками красного и черного; использовали также оранжевый, желтый, синий и иные цвета. Скульптура крепилась к сырцовой стене с помощью штырей.

Среди немногих сохранившихся скульптур из айвана — статуя женщины эллинистического типа. Идеал античной красоты здесь сохранен в горделивой посадке головы, в продолговатом, слегка утяжеленном книзу овале лица, в прямой, продолжающей профиль лба линии носа, в трактовке пышных, собранных волнистыми прядями волос.

По-иному воспринимается полуфигура Афины в противоположном участке айвана, распознать которую нетрудно по типичным для этой богини атрибутам — плащу и шлему и характерному положению руки, придерживающей древко копья. Иконография напоминает Афину с парфянских ритонов Нисы. На руках ее —









345. Богиня из «Дома металлиста» на Гяур-кала. Древний Мерв. Оттиск штампом на красной глине. II в. до н. э.

346. Богиня с зеркалом из городища Гобеклы-тепе. Древний Мерв. Оттиск штампом на красной глине. I в. до н. э.— I в. н. э.

347. Богиня с сосудами из Кой-Крылган-кала. Древний Хорезм Терракота со следами окраски. III—II вв. до н. э.

348. Женская статуэтка из Афрасиаба. Согд. Ангобированная глина I—III вв. н. э.

плотно облегающие узорчатые украшения, шлем не аттический, но бактрийский, низкий, с широкими полями. Лицо округлое, уплощенное: черты его мелки, маловыразительны. В нем нет того горделивого достоинства, которым исполнен образ Паллады в греческом искусстве. Чуждая местной среде, Афина утрачивает внутреннюю значительность — это скорее символ, ставший традиционным еще в эпоху греко-бактрийских басилевсов, но далекий от духовного мира среднеазиатского ваятеля.

Чисто бактрийский образ являет голова женщины в своеобразном мелкозубчатом головном уборе. Полное, с утяжеленным подбородком и мягкой линией щек лицо ее исполнено женственной томности: крутые брови, дугообразные линии обведенных черной краской глаз, мягкие припухлые губы — все передает облик глубоко индивидуальный; по-видимому, это портрет.

В главном зале халчаянского дворца на высоте трех метров от пола тянулся обширный скульптурный зофор, а над ним располагался фриз. Заполнением фриза служили фигурки нагих амуров, несущих гибкие гирлянды, в свесах которых располагались погрудные изображения сатиров и юных дев с музыкальными инструментами. Эллинистическая основа этого мотива несомненна, но интерпретация его имеет ярко выраженные локальные черты. Образы сатиров и девушек удивительно близки к скульптурным головкам нисийских ритонов. Они проникновенны и эмоциональны — в лицах сатиров подчеркнутая вульгарность черт облагорожена возвышенным страданием, а миловидные округлые лица девушек-музыканток по-разному одухотворены — арфистка задумчива, на губах лютнистки загадочная улыбка.

Тематика зофора посвящена прославлению первых кушан. Главные персонажи его — члены царского рода, возвышение которого начинается в I веке до н. э. в правление Герая, чье имя известно благодаря особой группе монет.

Образы Гераевых сородичей часто встречаются в халчаянской скульптуре. Всех их роднят сходная прическа, форма усов и бакенбардов, сильная деформация лба с костистым выступом над переносицей. Но ни одно лицо не повторяет другое, в каждом запечатлены возрастные отличия, индивидуальность черт и темперамента.

В центральной композиции зофора представлены государь и его супруга в окружении родичей и приближенных. Над головами их — бюсты божеств-покровителей: Геракл, Афина и парящая Ника. В северной группе — участники царской аудиенции, а в южной — кавалькада всадников — легковооруженных лучников и бронированных катафрактариев. Бесконечная вереница лиц и характеров возникает перед глазами зрителя, для которого бактрийский ваятель развертывает целую галерею портретов. Выберем наугад три типа в этом поразительном разнообразии человеческих индивидуальностей.

Вот один из Гераевых сородичей. Лепка бугристого лба с круто сведенными бровями, черные, прямо глядящие глаза, резко отброшенные, перетянутые ремнем пряди волос, небольшой, сильно очерченный рот — все придает ему выражение энергии, обрисовывает властный характер.

Вот голова рыжеволосого царя *(илл. 342)* с пышной прической, перетянутой диадемой, с клиновидной бородкой и усами, окрашенными в оранжево-коричневый цвет. Лицо аристократически-утонченное, худощавое, с правильными чертами. Тип прически и бороды явственно следует парфянским модам, а весь облик царя напоминает Фраата IV, одного из последних представителей угасающей старшей ветви Аршакидского дома.



349. Женская статуэтка из Афрасиаба. Согд. Ангобированная глина. I—III вв. н. э.

Вот чернобородый воин в шлеме *(илл. 343)*. Широкое лицо густо-розового тона, с кирпично-красным румянцем, чувственный пухлый маленький рот, черная, идущая от ушей подстриженная бородка и ниспадающие усы, густые брови и бешеный взгляд черных выпуклых глаз.

Статуи халчаянского дворца не достигают размеров человеческих фигур, что отнюдь не снижает значительности образов. Размеры обусловлены небольшой высотой помещения. Монументальность статуям придавали точно найденные пропорции и пространственные соотношения архитектуры и скульптуры.

Стиль халчаянских статуй знаменует далеко продвинувшийся процесс ориентализации художественных образов. Уроки эллинизма не были позабыты, но ваятели уже не удовлетворялись подражанием. Главной их целью становится обращение к образам современников и, подчеркнем это,— соотечественников.

В том же направлении развивалась скульптура античного Хорезма. Глиняная голова *(илл. 344)*, попавшая в забутовку стены дома начальника гарнизона в Гяуркале, относится ко времени около начала нашей эры. В скульптуре выразительно передан облик мужчины смешанного монголоидно-европейского типа, очевидно, представителя одной из древних групп хорезмского населения. Лицо округлое, скуластое, с небольшой бородкой. На голове — оригинальный остроконечный клобук. Скульптура выполнена первоклассным ваятелем в очень пластичной манере, создающей богатую светотеневую игру. Размер головы (больше натуральной величины) позволяет предполагать, что первоначально статуя находилась в обширном помещении.

Линии развития народного пластического искусства античной Средней Азии отчетливо обрисовываются в массовых изделиях. В коропластике особенно широко разрабатывается иконография Великих богинь как собирательного образа животворящих сил природы. Первоначальная иконография их связана с восточно-эллинистическими моделями. Вскоре она видоизменяется в соответствии с местными запросами.

В позднеантичный период происходит абсолютная локализация скульптурных типов, связанная с обращением к исконно народным образам. Как правило, статуэтки богинь следуют постоянно эволюционирующей иконографии. В разных историко-культурных областях (Мерв, Хорезм, Бактрия, Согд и др.) они имеют свои этнические особенности.

В III — II веках до н. э. почти во всех среднеазиатских областях развитой городской культуры появляются терракотовые статуэтки обнаженной богини-матери *(илл. 345)* с традиционным положением рук — либо вытянутых вдоль туловища, либо прижатых одна к груди, другая к лону. Но вскоре местные коропласты облачают ее в одежды замужней женщины. Красноречивую картину дает эволюция образа Великой богини Маргианы, терракотовые статуэтки которой в большом числе встречаются в городищах Мервского оазиса. Во II — I веках до н. э. она изображается в виде высокой статной женщины, в длинной, драпирующейся множеством складочек тунике и наброшенном поверх гиматии; у груди, как обязательный атрибут, зеркало на рукоятке *(илл. 346)*.

Эллинизированная одежда сочетается с высоким головным убором, напоминающим «борик» туркменских женщин, а лицо — удлиненное к подбородку, с большими глазами и крутыми бровями — явно передает местный антропологический тип. В целом статуэткам этим свойственны пластичность линий, чисто античная передача прекрасных форм, обрисовывающихся тканью или мягко струящимися драпировками одежд.

Но уже в начале нашей эры, при сохранении канонической позы, греческий покрой сменяется местным богатым платьем светской дамы с открытыми плечами, украшенным разнообразными бляшками и узорами; на голове появляется высокий шиньон. Объемная лепка обобщена, складки условно-орнаментальны и жестки, былая пластичность уступает место линейно-графическим приемам. Проходит еще столетие, и во II — III веках н. э. маргианская богиня, сохраняя то же положение тела и рук, тот же атрибут — зеркало на рукоятке, снова меняет костюм и головной убор, Изменяются и черты лица. В статуэтках этого периода поражает контраст объемно-моделированной непропор-



350. Глиняный сосуд с фризом, изображающим вакхическую сцену, и головой Диониса из Древнего Термеза. I в. н. э.



351. Голова бородатого мужчины (налеп на сосуде) из Зар-тепе. Бактрия. II—III вв. н. э.



352. Бактрийская серебряная чаша с изображением эпизодов драм Еврипида из Кустанайского района Казахстана. II—III вв. н. э.

ционально крупной головы и оттиснутой на совершенно плоской плитке фигуры. Это уже не столько миниатюрное изваяние, прекрасный идеал, сколько молитвенный образок, талисман, имевшийся у каждой женщины.

Локальные тенденции в неменьшей мере проявляются в коропластике Хорезма. Фигурка из Кой-Крылган-калы (III — II века до н. э.) передает образ богини в струящихся одеждах, с амфоровидным сосудом и чашей, прижатыми к груди *(илл. 347)*. Но этот образ со временем вытесняется многочисленной группой грубоватых статуэток сидящей богини с неподвижными чертами лица и обобщенно намеченными формами. На коленях ее иногда изображен младенец, которого она кормит грудью. Для стиля этих терракот характерна иератическая застылость облика.

Античные согдийские терракоты Афрасиаба (древний Самарканд) первых веков нашей эры представлены серией статуэток, в которых однотипны фронтальная поза и атрибуты (плод граната, колос, цветок), но заметно варьируются детали одеяний, головных уборов, причесок *(илл. 348)*. Некоторые сохраняют связь с эллинистической традицией: стройность форм, пластическую моделировку лица, мягкость драпировок, хотя покрой длинного узкого платья с рукавами, плащ, ниспадающий до пят, чалмовидный головной убор и многочисленные украшения явно копируют среднеазиатские моды.

Другая группа статуэток дает подчеркнуто ориентализированный облик богини, притом не только в одежде (длинное расширяющееся платье, шаровары), но и в трактовке образа *(илл. 349)*. Лицо широкое, с крупным носом и крошечным ртом, со сбегающими к вискам дугами бровей; косы уложены в замысловатую прическу. Есть и особая группа «деревенских» богинь в войлочных шлемах, недлинных подпоясанных кафтанах и шароварах, заправленных в сапоги. В других районах Согда — в Каршинском и Бухарском оазисах разрабатываются совершенно иные варианты этого важного в местных воззрениях культового образа.

Терракотам Бактрии также присущи локальные черты. Гончарные матрицы для оттиска статуэток из Шортена воспроизводят великую бактрийскую богиню Ро в виде величавой женщины в струящейся вертикальными складочками перехваченной поясом тунике, с правильными чертами лица и волнистыми прядями волос. Этот образ явно несет на себе отблеск эллинистических вдохновений. Но в ряде случаев богиня предстает в грубовато трактованном «варварском» обличии сидящей женщины в высоком головном уборе, с рельефными бляшками на одеждах. Статуэтки из Халчаяна, Кобадиана, Дальверзин-тепе, Куль-тепе передают несколько вариантов стоящей или сидящей богини в платье, в плотной мантии, иногда в подобном кокошнику головном уборе.

Керамика — наиболее массовый вид художественно-прикладных изделий. В Бактрии сосуды украшались







иногда несложной орнаментацией в виде волнистых линий или оттисков мелких штампов — листочков, елочек, кружков и пр. Здесь так же, как в Парфии, Согде, Хорезме, ценились красота изящно круглящейся формы, плавные линии профиля. Нередко применялось плотное красноангобное покрытие, придающее фактурную выразительность бокалам, фиалам, кувшинам. Лишь в Фергане еще иногда возрождались орнаментальные мотивы, основанные на системе ромбов, зигзагов, волнистых, радиально идущих линий, штриховых сеток. Мотивы эти странным образом перекликаются с древними орнаментами так называемых «культур крашеной керамики», расцвет которых относился к эпохе бронзы.

Еще далее, на севере Средней Азии, в областях Семиречья, где по-прежнему безраздельно господствовала кочевая стихия сако-усуньских племенных объединений, художественное творчество в эпоху расцвета среднеазиатской античности, судя по находкам всевозможных мелких металлических украшений, сохраняло черты звериного стиля, намного уступая, однако, блестящему циклу южносибирских и алтайских изделий этого стиля середины I тысячелетия до н. э.

Среди бактрийских памятников особняком стоят немногочисленные керамические сосуды со скульптурной орнаментацией, появление которой явно связано с грекоримским художественным кругом. Характерен в этом отношении найденный в Старом Термезе овальный красноангобный сосуд (аск) с носиком-сливом и верхней ручкой *(илл. 350)*. Художественное оформление выпол-



353—356. Фрагменты скульптурного карниза из Айртама. Мергелистый известняк. I—II вв. н. э.

нено до обжига рельефным штампом. Мастер использовал муляжи различного характера, сочетание которых получилось вполне оригинальным. На верхней части сосуда развертывается вакхический фриз. Здесь показан Дионис в паре с юной девушкой, играющей на лире; мчащиеся в бурной пляске сатиры и менады с тимпанами и флейтами, в развевающихся мантиях и шкурах; поддерживаемый юным сатиром пьяненький старый Силен, который валится наземь, уронив кантар. Эта композиция имеет прямую аналогию в роскошной «Вазе Боргезе» Луврского собрания, барельеф которой, в свою очередь, является копией фриза какого-то эллинистического храма или алтаря Диониса.

В нижней части термезского сосуда дан орнаментальный барельеф, где повторяется набор атрибутов римского понтификса — жреческий шлем, секира и нож для заклания животных, сосуды для собирания жертвенной крови, бычий череп — букраний. Это реплика известного фриза храма Веспасиана в Риме (I век н. э.), что, кстати сказать, определяет дату термезского аска. Перечисленные мотивы на сосуде дополняет крупная, выполненная в очень высоком рельефе голова с грубоватым скуластым экспрессивным лицом, полным пьяного блаженства. В этот образ бактрийским коропластом вложены представления не о классическом Дионисе, но об идентичном ему местном среднеазиатском божестве — представление, идущее из народных глубин.

Не менее выразительна, чем Дионис на термезском аске, терракотовая головка-налеп из городища Зартепе в Южном Узбекистане, которая передает образ бородатого мужа с небольшими, чуть раскосыми глазами, широким носом и живым выражением лица *(илл. 351)*.

Использование эллинистическо-римских в своей основе рельефов, кое в чем преображенных на местный лад, заметно и в ряде изделий бактрийской торевтики кушанской эпохи.

Две высокохудожественные крупные серебряные с позолотой чаши — одна хранится в эрмитажном собрании *(илл. 352)*, вторая — в частной коллекции в Нью-Йорке,— оформлены рельефом, который выполнен чеканом, а местами — резьбой и напаянными вставками отдельно изготовленных особо выпуклых элементов. По технике и стилю обе чаши столь близки друг к другу, что можно с уверенностью говорить о принадлежности их к одной художественной школе, а может быть, и к одной мастерской. Эрмитажный памятник долгое время фигурировал как греко-бактрийское изделие III века до н. э.; однако тщательный анализ техники изготовления и изобразительных деталей относит обе чаши по крайней мере ко II — III векам н. э.

На стенках чаш развертывается во фризообразном построении цикл не связанных каким-либо сюжетным единством, но композиционно очень естественно следующих друг за другом сцен. Установлено, что все они передают ключевые эпизоды из драм Еврипида.

Стиль изображений исполнен благородства. Участники стройны, многие из них представлены обнаженными. Особенно интересна сцена из «Алопы», где в центре величавая женщина в пышных негреческих одеждах сидит по-азиатски, с поджатыми ногами.

Обликом своим она чрезвычайно напоминает одну из главных богинь кушанского пантеона — Ордохшо: здесь налицо локальное видоизменение сюжета эллинской мифологии, в котором исход события определяет местная богиня судьбы.

На нью-йоркской чаше изображено значительно большее число различных эпизодов. Здесь мы видим обезумевшего Геракла, который на глазах своей жены Мегары убивает одного из сыновей; бурное объяснение Тезея с Ипполитом, обвиненным Федрой в посягательстве на ее честь; одиночные фигуры Эгея и «царя-нищего» Телефа; сцену из «Пелиад», где по наущению мстительной



Медеи дочь Пелия ведет слепого отца к жертвенному алтарю; царскую дочь Гипсипилу, которая волей судеб стала служанкой; Беллерофонта, вознесенного Пегасом на Олимп, откуда в наказание за дерзость он затем был сброшен, и, наконец, без всякой связи с циклом Еврипидовых драм,— бородатого мужа, который пронзает копьем медведя. Этот последний сюжет имеет, по-видимому, чисто азиатскую основу, ибо на Востоке тема героя, поражающего хищника, издревле играла большую роль.

Использование некоторых сюжетов и приемов эллинистическо-римской пластики на обеих чашах и на термезском аске, отмечает лишь одно из художественных направлений Бактрии — Тохаристана в эпоху Великих Кушан. Другую линию развития характеризует глубокая творческая переработка греко-римских традиций в горниле так называемой Гандхарской скульптурной школы. Ее формирование, тесно связанное с буддизмом, протекало на территории северо-западной Индии и сопредельных областей Афганистана. В начале нашей эры она распространяется в области среднего течения Аму-Дарьи. Не вдаваясь в дискуссию о гандхарских датах, отметим лишь, что найденные на территории Термеза и близлежащих приамударьинских городищ пластические произведения гандхарского стиля относятся ко времени не ранее I — III веков н. э., когда буддийские общины осели и закрепились по всей Бактрии.

Здесь найдены фрагменты разбитых и изуродованных мусульманскими иконоборцами статуй будд и бодисатв, выточенных из мергелистого известняка. Выполнены они вполне традиционно. Это сидящие или стоящие фигуры в мягко струящихся мантиях, с пальцами, сложенными в жесте «мудра», с волнистыми волосами, убранными в шиньон; судить о характере лиц невозможно, так как черты их сбиты.

В фундаменте дворца средневековых правителей Термеза была обнаружена деталь горельефной композиции. Сохранились две расположенные одна над другой сходные группы: под кроной листвы сидящий в традиционной позе аскет, а рядом — небольшие фигурки предстоящих. Изваяние выполнено в высоком горельефе на выпуклой плите белого мергелистого известняка и, очевидно, принадлежало оформлению буддийской ступы. Скульптурные приемы говорят о следовании наилучшим образцам раннегандхарской школы. Тела пластически выразительны, повороты разнообразны и гибки, драпировки мягки и свободны. Глубокая светотень, отлично моделирующая объемы и детали, разнообразие движений и поз, эллиптические ракурсы нимбов над головами предстоящих — все это определяет пространственное построение композиции.

Один из самых замечательных памятников буддийского ваяния на территории Средней Азии — горельефный Айртамский фриз *(илл. 353-356)*. По существу, это уже круглая скульптура. Здесь представлены юноша с барабанчиком *(илл. 354)* и нарядно одетые женщины с гирляндами, сосудами, музыкальными инструментами в руках *(илл. 353, 355.)*. Это буддийские небожительницы — дэвы и персонифицированные образы панчамахашабда, пяти Великих звуков индийской мифологии.

357. Так называемая «Красная голова». Скульптурный фрагмент из зала дворца Топрак-кала. Древний Хорезм. Раскрашенная глина. III в. н. э.



358. Голова в маске со звериными ушами. Скульптурный фрагмент из дворца Топрак-кала. Древний Хорезм. Терракота со следами окраски. III в. н. э.

Во внешности персонажей Айртамского фриза подчеркнуты местные черты — богатые азиатского типа одежды, тяжелые драпировки, сложные головные уборы и, главное, азиатский тип лица, широкого, с тяжелым округлым подбородком, крупными дугами бровей, миндалевидной формой глаз и маленьким ртом. Однако мастера избегают излишней детализации. Лица девушек не индивидуализированы и лишены всяких эмоциональных проявлений. Лишь некоторые из них оживлены мягкой улыбкой. И дело здесь не только в архитектонических задачах, в соподчинении фигур строгому ритму и особенностям расположения их на фризе. Эта типизация художественных образов отвечала основному направлению стиля среднеазиатского ваяния в первых веках нашей эры.

Большой интерес представляют гипсовые на глиняной основе статуи I — II веков из буддийского святилища на Дальверзин-тепе. Статуи дошли разбитыми на сотни кусков. Тем не менее, можно определить, что они входили в состав двух многофигурных композиций.

В центре одной из этих композиций была статуя стоящего Будды (до 4—5 метров высотой) в окружении боди-



359. Изображение тигра. Фрагмент росписи дворца Топрак-кала. Древний Хорезм. III в. н. э.

сатв и дэватов. Лица последних нежны, обрамлены кудрями, иногда подхваченными нарядными повязками. По типу они очень близки к скульптурным головам из буддийского комплекса Хадды в Афганистане.

В другой группе также была монументальная статуя Будды, но в окружении светских персонажей, очевидно, адорантов. Среди них — две крупные мужские фигуры в богатых кафтанах и шароварах с нашивными украшениями, в высоких конусовидных головных уборах. Характер одеяний и форма шапок не оставляют сомнений в принадлежности их к дому Кушанов. Один — пожилой, с усами (от его головы сохранилась лишь часть красной шапки и фрагмент лица),— видимо, местный правитель. Другой — молодой, безусый — наследник. Его лицо с правильными чертами исполнено величия, аристократизма, сознания собственного достоинства. В ту же группу входили статуи двух вельмож в кушанских костюмах и знатной женщины со своеобразной прической, с богатой перевязью.

Стилистически дальверзинская скульптура представляет новый этап развития кушанского ваяния в сравнении со скульптурой Халчаяна. Тема царского величия получает здесь особый акцент. Характерно, что если там участники композиции зофора одномасштабны, то здесь фигуры правителя и принца больше натуральных человеческих размеров, женщина — меньше, а статуи вельмож совсем невелики. Это различие масштабов подчеркивало сословную иерархию.

Лица бодисатв и дэватов изысканны и красивы, но образы их явно идеализированы и потому не столь жизненно полнокровны, как дионисийские персонажи халчаянского фриза. Идеализация проявилась и в статуях царской семьи и вельмож. Хотя внешность каждого участника не следует какому-либо стандарту, а лица вполне индивидуальны, они выполнены в той обобщенной манере, которая скрадывает возраст и темперамент. Душевный строй и характеры ничем не выражены.

В кушанское время в официальном искусстве отмечается все больший отход к парадно-репрезентативным, помпезным, идеализирующим образам и темам. Чтобы ощутить эту эволюцию, достаточно сопоставить уже описанные выше монеты греко-бактрийских царей и монеты чекана Великих Кушан (I — III века н. э.). На монетах Вимы Кадфиза, Канишки, Хувишки по-прежнему на одной стороне представлен государь, а на оборотной — божество-покровитель, но насколько изменилось все — характер изображений, их содержание, стиль! Царь показан чаще всего стоящим фронтально, с расставленными ногами, в полураспахнутом кафтане, но с повернутой в профиль головой. Все детали ориентализированы. Шапка, кафтан, мягкие сапоги — исконно азиатское одеяние, из которого изгнано все, идущее от западных влияний. Но дело, разумеется, не только во внешних приметах. Изображения царей, в сущности, не портретны, хотя в них и варьируются формы головных уборов, стрижка бороды, детали одежды.

В огромном Кушанском государстве идея великодержавия исключила всякую попытку индивидуализации царского портрета, ибо это могло внушить подданным дерзновенную мысль, что царь — простой смертный. Искусство призвано было противопоставить такому представлению абстрактный торжественный образ некоего идеального носителя сверхчеловеческого могущества и безграничной власти.

Монументальные каменные статуи кушанских царей II — III веков н. э. из сопредельных со Средней Азией Афганистана и Индии, например статуи Канишки из Сурх-Котала, Канишки и Вимы Кадфиза из Матхуры, и другие памятники подтверждают, что монетные штампы повторяли крупные скульптурные прототипы, стоявшие, очевидно, в посвятительных храмах и во дворцах. Лица царей на кушанских монетах абсолютно бесстрастны. По ним нельзя определить возраст, характер и темперамент. Выразительность статуй достигалась главным образом за счет монументальности форм, придававшей им величие. Но стремление к идеализации в конечном счете превратило статуарные изображения кушанских царей в безжизненных идолов.

Монументальному пластическому искусству Парфии и Хорезма II и III веков было свойственно то же направление, что и кушанской скульптуре Тохаристана.

В «Зале обожествленных предков» в Старой Нисе (на втором этапе его перестройки) в нишах верхнего яруса были поставлены глиняные окрашенные статуи царей в парфянских одеждах — алых плащах, панцирях, шаро-

варах в поперечную складочку. Были здесь и царицы, задрапированные в плотные мантии с густыми, несколько жесткими складками у плеч и на груди. Крупные (до 2,5 метра) размеры этих скульптур не только отвечали величавым пропорциям и монументальному строю архитектуры, но и подчеркивали торжественность героизированных царских изображений, чему соответствовала и обобщенность пластической моделировки.

Те же стилевые черты присущи и пристенной глиняной скульптуре из дворца хорезмских царей в Топрак-кале. Сохранилась нижняя половина статуи сидящего на троне мужчины, по обе стороны которой — два горельефных изображения женщин (как полагают, венчающих царя), в слегка развевающихся длинных одеждах; высокие фигуры в плотных одеяниях, драпирующихся жесткими складками, в том числе — предполагаемая фигура жреца, обратившего в странном жесте наружу тыльную сторону руки; ноги крупных (как думают исследователи — царских) статуй, стоявших на волютообразных постаментах между небольшими фигурами темнокожих воинов.

Среди извлеченных отдельно лежавших скульптурных голов одна, в тюрбанообразном головном уборе, условно названная «супругой царя Вазамара», передает этнический образ древней хорезмийки с утяжеленным книзу овалом лица, мелкими чертами. Лицо бесстрастно, но не лишено своеобразного величия. Выразительна «Красная голова» (названная так за окраску лица), также явно туземного облика, лепку черт которой подчеркивает черная обводка бровей, век и зрачков *(илл. 357)*. Скульптурам присущи строгая фронтальность, обобщенность форм, отсутствие экспрессии и обращенный в пространство взгляд *(илл. 358)*.

Процесс изменения стиля затрагивает во II — III веках н. э. и светскую, и культовую скульптуру. На оборотах кушанских монет представлены различные божества. Разнообразие их, по-видимому, было связано с необходимостью удовлетворить религиозные чувства различных народностей, населявших огромную, искусственно соединенную могучей центральной властью Кушанскую империю. Встречается здесь и изысканно тонкий Шива со священным быком Нанду (несомненно, дань индуизированным юго-восточным областям Кушанского царства), но преобладает обширный пантеон авестийских божеств, особенно близких воззрениям среднеазиатских народов.

Мужские божества предстают в виде то суровых воинов, то величавых цареподобных мужей. Их позы полны решимости и энергии. Характерны сильные «варварские» профили с тяжелыми носами, резко выдвинутой нижней губой, клочковатыми прядями волос. Одежды те же, что и у кушанских царей,— расширяющиеся книзу кафтаны, мягкие сапоги. Специфические атрибуты — лучистый венок, пламя, полумесяц, скипетр и другие — определяют значение каждого божества.

Образы почитавшихся кушанами богинь Наны и Ордохшо в большей мере сохранили связь с эллинизированными прототипами. Это отражено в позе как будто идущей стройной фигуры, в характере длинных, струящихся складками одежд с наброшенным поверх туники гиматием, в типе прически. Но Ордохшо нередко изображали и в виде сидящей на троне азиатской владычицы, а непропорционально крупные головы обеих богинь с тяжелым, сильно моделированным профилем совершенно выходят за пределы классических идеалов красоты. Параллелями им служат образы муз парфян-



360. Изображение фазана. Фрагмент росписи дворца Топрак-кала. Древний Хорезм. III в. н. э.



361. Мужская терракотовая голова из Афрасиаба. Согд. I—III вв. н. э.

ских ритонов, а сидящей Ордохшо — богиня изобилия и плодородия Харити гандхарской скульптуры.

В художественном оформлении парадных залов дворца хорезмских шахов в Топрак-кале была использована стенопись. Соединение изобразительных искусств и зодчества как специфическая черта среднеазиатской художественной культуры проявилось и на позднеантичном этапе ее развития.

В Топрак-кале роспись осуществлялась по-сухому, на тонком белом грунте, который нанесен прямо на глиняную обмазку сырцовых стен. Красочная гамма довольно богата и основана преимущественно на локальных тонах, среди которых преобладает красный различных оттенков, черный и активно вводится белый. Манера живописи свободная — то ровная окраска, то сильный мазок. В композиции не чувствуется строгой симметрии. Нередко включаются и чисто орнаментальные дополнения. Так, пространство между фигурами порой заполнено сердцеобразными мотивами, а воды реки изображено ритмичными спиралевидными завитками, в голубизне которых контрастно выделяются краснoперые рыбы.

Фрагментарность остатков стенописи не дает возможности воссоздать целостные композиции, но позволяет представить разнообразие их сюжетов. Можно думать, что живопись связана была с мотивами хорезмской мифологии. Обращаясь к сказаниям, мифам и легендам, мастера древнего Хорезма черпали мотивы для творческого вдохновения в окружавшей жизни *(илл. 360)*, переплавляя их затем в горниле художественной фантазии. Так, например, река, поросшая тростником, и выходящий из него тигр *(илл. 359)* — это привычный ландшафт Аму-Дарьи, которому декоративная яркость и обобщенность колористического решения придают необычайную выразительность и внутреннюю напряженность.

Грубоватая сила присуща фрагменту, исполненному сочными багряно-красными мазками, с изображением девушки, собирающей фрукты. В другом помещении дворца изображена женщина, играющая на арфе. Ее пышная фигура выступает, как в Айртамском фризе, из акантовых листьев, что придает этому жанровому мотиву особую декоративность. Утонченные образы богато одетых гаремных красавиц представлены в «Зале червонных дам». Выразительны и динамичны изображения юношей с решительным, сильно очерченным профилем.

В развитии изобразительного искусства Средней Азии можно, как и в архитектуре, наметить два крупных



362. Терракотовая фигура из Афрасиаба. Согд. I—III вв. н. э.

этапа — раннеантичный (III — I века до н. э.) и позднеантичный (I — III века н. э.).

Синтез искусств, которого не знала в столь ярком проявлении предшествующая эпоха, составляет одну из важнейших особенностей среднеазиатской художественной культуры античной поры. Скульптура и живопись немыслимы вне архитектуры; изобразительные мотивы насыщают художественно-прикладные изделия. Но самые различные виды и жанры изобразительного искусства — будь то монументальная скульптура или мелкая пластика, стенопись или торевтика — роднит тематическое единство. Они связаны либо с мифологией, либо с прославлением правящих династий.

Важную, хотя и не определяющую роль в развитии эстетических принципов этой эпохи сыграло обращение к высоким достижениям эллинистической культуры. Оно шло не столько по линии прямых заимствований, сколько в плане переработки эллинистических образцов на основе местных общественных запросов и художественных направлений. В меньшей мере процесс этот сказался в области зодчества (затронув главным образом архитектурные детали), в большей — в сфере изобразительного искусства, особенно на раннем этапе его развития. Эллинистическое искусство пробудило повышенный интерес к человеческой личности. Отсюда — многообразие индивидуальных человеческих характеристик *(илл. 361—362)*, богатство пластических форм, разнообразие композиционных решений. На позднеантичной стадии происходит изменение стиля в сторону абстрактной типизации образов и обобщенно-иератического их истолкования.

Развитие крупных художественных школ среднеазиатской античности протекало не изолированно, а в постоянном творческом взаимообогащении. При этом сохранялись четко выраженные локальные особенности.

В IV — V веках н. э. Средняя Азия претерпевает крупные общественные потрясения — распад централизованных империй и крушение местной античной цивилизации. Но вдохновения античности не угасают, и еще долго их отблески озаряют искусство последующих столетий.

ИСКУССТВО АЛТАЯ И ЮЖНОЙ СИБИРИ В СКИФСКОЕ ВРЕМЯ

Одним из важнейших событий в начале первого тысячелетия до н. э. было появление в евразиатских степях и предгорьях племен, известных персам под именем саков, а грекам — под именем скифов [18]. Племена эти уже во второй четверти первого тысячелетия достигли своеобразной и высокой по тому времени культуры. К VII веку они занимали территорию до Саяно-Алтайского нагорья на севере и почти до Карпат на западе.

Племена Алтая, известные грекам под легендарным названием «стерегущие золото грифы», были преимущественно полукочевыми. Их скотоводство, по всей вероятности, было яйлажным. В лесостепных районах Минусинской котловины население занималось поливным земледелием.

В степях и предгорьях ведущей формой хозяйства было скотоводство, но большое значение имела также охота. До нас дошли многочисленные изображения животных, борьбы зверей, бытовых и охотничьих сцен *(илл. 363)*.

Помимо крытых войлоком подвижных жилищ, о которых писал Геродот, у населения Южной Сибири и Алтая были примитивные шалаши и искусно построенные бревенчатые дома.

Во всех без исключения алтайских погребениях, мужских и женских, были захоронены верховые лошади, что свидетельствует об огромной роли этих животных, используемых как в хозяйственных, так и в военных целях. Показательно, что на Алтае в то время уже имелись седла, хотя и без стремян, тогда как в Греции, Передней Азии и Китае их еще не было.

Одежда алтайцев и других племен Южной Сибири известна по изображениям и вещам, найденным при раскопках курганов. Знатные мужчины носили матерчатые рубахи, замшевые штаны с леями из лошадиной шкуры, кожаные сапоги с голенищами выше колен и такой же длины войлочные чулки; короткие куртки с ремнем, кафтаны — войлочные или меховые с длинными декоративными рукавами; островерхие войлочные головные уборы или войлочные шапки-ушанки, покрытые кожей. Меньше нам известна женская одежда. Поверх курток, подобных мужским, женщины надевали меховые душегрейки с длинными рукавами и нагрудники. Штаны, по-видимому, так же, как и мужские, были замшевыми. Повседневная обувь имела голенища до колен, а парадная, надеваемая поверх фетровых носков,— коротенькие голенища. Женские головные уборы были различны по материалу и по форме, которая зависела, очевидно, от племенного происхождения.

Конные стрелки были вооружены главным образом короткими луками. Для пешего боя применялись короткие мечи типа персидских акинаков и небольшие кожаные щиты.

Основу общественной организации составляли патриархально-родовые общины, возглавляемые племенными вождями. В руках отдельных лиц сосредоточивались большие богатства, исчисляющиеся в табунах лошадей и в стадах рогатого скота. Происходила резкая имущественная дифференциация с выделением лиц, обладавших не только богатством, но и властью, что было характерно для военно-демократического строя.

Археологические раскопки обычно не дают достаточного материала для суждения об идеологии общества. Алтайские погребения, благодаря исключительной сохранности, которой способствовала курганная мерзлота, представляют счастливое исключение. Они блестяще подтверждают красочное описание Геродотом скифских обычаев, в том числе — захоронение с вождем племени его младшей жены или наложницы; курение при этом конопли; обычай скальпировать убитых врагов; обычай вкушать во время погребальных обрядов вместе с бараньим мясом и мясо знатного покойника.

Из богатых погребений вождей племен на Алтае до нас дошло много предметов изобразительного искусства, выполненных не только из металла и рога, но и из нестойких материалов (дерево, кожа, войлок, мех и др.). Это дает возможность составить довольно полное представление об искусстве алтайских скифов.

Основными источниками для суждения об изобразительном искусстве племен Южной Сибири являются

знаменитая коллекция так называемого скифо-сибирского золота Петра I и богатейшие собрания из оледенелых больших курганов Катандинского и Берельского, раскопанных на Алтае В. В. Радловым в 1865 году, а также из Пазырыкских, Башадарских и Туэктинских курганов, раскопанных экспедициями, работавшими в 1929, 1947—1950 и 1953—1954 годах под руководством автора этих строк. Для характеристики искусства обитателей Минусинской котловины послужили главным образом случайные находки. Это бронзовые вещи, хранящиеся в Минусинском и Абаканском музеях и отчасти — в Эрмитаже.

Время сооружения алтайских курганов, помимо археологических параллелей и хорошо датируемых вещей, точно установлено на основании радиеуглеродного анализа сохранившейся в них древесины. Кроме того, был применен и сравнительный метод относительной хронологии по кольцам древесины. Самыми древними оказались Башадарские и Туэктинские курганы VI века до н. э.; курган Катандинский датируется концом VI века до н. э.; первый и второй Пазырыкские курганы — серединой V века до н. э., а самый поздний из них, пятый,—рубежом V и IV веков до н. э.[19]. Предметы из Сибирской коллекции Петра I датированы по аналогии с вещами из Пазырыкских курганов.

Раскопки показали, что большинство памятников сделано из дерева (в прошлом многие из них были покрыты листовым золотом). Древние алтайцы широко использовали и кость, точнее — рога лося и северного оленя. Из кожи вырезали различные сцены и фигуры. Реже пользовались толстой кожей. Иногда путем соскабливания эпителиального слоя на кожу наносили узоры. В отдельных случаях из нескольких слоев толстой кожи получались скульптурные фигурки.

В качестве материала для художественных изделий широко использовался по-особому тонко прокатанный войлок. Из него вырезали различные изображения и орнаменты, которые затем нашивали на войлочную или кожаную основу. Очень редко дополнительно применялись раскраска (например, отмечалась полосатость тигра или пятнистость пантеры) или тамбурное шитье шерстяными нитками. Составляли мозаичные узоры и даже изображения зверей из лоскутков разноцветного меха, чаще — из белого меха горностая, выкрашенного в различные цвета.

Сухожильные и шерстяные нити служили для вышивки. Наконец, часто всевозможные изделия отливались из бронзы и золота, реже из серебра. Золотыми, иногда серебряными или оловянными пластинками покрывались произведения искусства из дерева.

Особенно распространена была резьба по дереву и кости. Великолепный образец этой техники — саркофаг-колода из второго Башадарского кургана. Наружная поверхность крышки и одна из продольных сторон саркофага сплошь покрыты изображениями различных животных *(илл. 364)*. Большинство украшений из дерева и рога выполнено в технике плоского и глубокого рельефа. Реже это круглая скульптура. Значительно реже в Южной Сибири гравировали изображения на поверхности рога.

Металлические изделия иногда штамповали из тонких пластин, но чаще отливали и затем обрабатывали. Техника обработки золота, которым покрывали почти все вырезанные из дерева художественные изделия, была, вероятно, та же, что и в современном золотобойном мастерстве.

Золотые и серебряные литые художественные изделия в большинстве случаев подвергались последующей поверхностной отделке штихелем или резцом *(илл. 365)*. Хорошо была освоена техника заполнения отдельных частей предмета системой перегородок из узких пластин.

Скифское и южносибирское искусство обычно отождествляется с понятием звериного стиля, поскольку в изобразительном искусстве западных (европейских) и азиатских скифов решительно преобладали изображения животных. После раскопок на Алтае выяснилось, что в искусстве горно-алтайских племен значительное место занимали также растительный и геометрический орнамент.

Помимо квадратов и ромбов, в орнаментальном искусстве алтайских племен часто встречаются крестообразные фигуры в различных вариантах; иногда они состоят из трилистников или пальметок с кругом или четырехугольником в центре. С крестообразными украшениями генетически связаны фигуры в виде свастики с четырехугольником в центре. Крестообразные фигуры складывались иногда из стилизованных оленьих рогов.

Интересен сердцевидный орнамент, например плоские налобные уздечные подвески с сердцевидной выпуклостью на наружной поверхности. В различных вариантах встречаются S-образные мотивы и фигуры из более или менее сложных завитков. Особенно широко были распространены фигуры в виде запятой, а также орнамент в виде ромба, в который вписана пара «бутонов с чашелистиком» — мотив, переходный от геометрического орнамента к растительному.

Из растительных орнаментов в первую очередь следует упомянуть простую и сложную розетки, характерные для искусства ахеменидской Персии; пальметки, происхождение которых отдельные исследователи без всякого основания связывают с Грецией. Простейшая трехлепестковая пальметка помещена между двумя изображениями оленя; более сложные пальметки украшали ремни узды, псалии и нагрудный седельный ремень. Из сочетаний различных, преимущественно растительных мотивов получались иногда очень сложные композиции с симметричным расположением элементов.

Много в искусстве Алтая изображений цветов и бутонов лотоса, этого священного растения устьев Нила и Инда. Помимо явно среднеазиатской трактовки этого цветка, лотос получил здесь и местную. Он встречается иногда в сложном сочетании с другими элементами, например с изображениями голов грифа и барана в аппликации на женской одежде. Известен вырезанный из кожи изящный силуэт лотоса. В более условной манере цветок представлен на роговых уздечных бляхах; лирообразный его вариант мы видим в аппликации на кожаной фляге. Самое, однако, замечательное изображение трех, один над другим, цветков лотоса найдено на парадной женской обуви. Мастер был далек от того, чтобы повторять египетские или персидские образцы. Он творчески переработал мотив не знакомого ему цветка, идя по пути дальнейшей его стилизации. Слабее в художественном отношении выполнены гирлянды цветков и бутонов лотоса в многоцветных войлочных аппликациях настенных ковров.

Прежде чем перейти к описанию изображений животных, остановимся на орнаментах, которые мы условно на-

зываем «оленьим рогом» и «турьим рогом». Стилизованные оленьи рога и хвост имеет фигура фантастического получеловека-полульва. «Олений рог» встречается в ряде вариантов. Орнамент «турьего рога» в осложненном виде используется, как увидим ниже, для подчеркивания частей тела изображаемых животных.

Олень был излюбленным мотивом у скифов юга России и у азиатских скотоводческих племен. Следует отметить, что западные, даже наиболее ранние скифские изображения оленя — например, из Келермесского кургана,— в значительной степени стилизованы. Изображения оленей в Южной Сибири несравненно ближе к натуре. Олень — не степное животное, и европейские скифы, вероятно, редко с ним встречались. В Саяно-Алтайском нагорье и лесостепной зоне Южной Сибири олени, северные и благородные, водились издревле и были хорошо известны южно-сибирским скотоводческим племенам.

В Сибирской коллекции Петра I есть великолепное изображение бегущего северного оленя. Изображения благородного оленя вырезаны на крышке саркофага-колоды из второго Туэктинского кургана. Безукоризненна деревянная фигурка оленя с рогами из кожи, стоящая всеми четырьмя ногами на шаровидном дольчатом пьедестале *(илл. 368)*.

Своеобразны изображения оленей, украшающие конскую сбрую из первого Пазырыкского кургана. На псалии олень представлен в момент прыжка, с закинутыми на спину рогами, поджатыми передними и вытянутыми задними ногами *(илл. 366)*. Подвески состоят из парных изображений таких же оленей, обращенных друг к другу грудью или спиной. Центральная подвеска к ремню переносья узды представляет собой как бы расчлененную в продольном направлении и распластанную фигуру оленя с приставной головой.

На причерноморских и близких к ним изображениях олень показан лежащим с поджатыми ногами и вытянутой вперед головой. Такая поза характерна и для памятников Северо-Восточного Казахстана и Минусинской котловины. Рога животного здесь, как правило, выполнены более реалистично *(илл. 367)*.

Деревянная оленья голова с приставными рогами из кожи, служившая навершием конского головного убора из пятого Пазырыкского кургана, стилистически оформлена так же, как голова лежащего на боку оленя и голова оленя в клюве грифа *(илл. 370)*.

Столь же многочисленны в южносибирском искусстве изображения лосей. Блестящим образцом алтайского изобразительного искусства является барельеф, вырезанный на деревянной пластинке, украшавшей седельную луку *(илл. 369)*. Самец лося представлен как бы в прыжке, с поджатыми передними и задними ногами. Мастерски, хотя и несколько условно, переданы формы тела. Обращает на себя внимание S-образная фигура на нижней челюсти, изображающая бороду; примечательно также оформление плеча характерным завитком. Особо следует отметить типичные для северного оленя и не характерные для лося рога.

Очень декоративно вырезанное из кожи изображение лося, на которого нападает гриф. Выразительна поза животного: задняя половина его тела вывернута, что обычно в южносибирских изображениях пораженных зверей. Большой интерес для изучения стиля алтайского искусства представляют фигуры лосей, вырезанные на саркофаге-колоде и его крышке из второго Башадарского кургана. Один из лосей как будто чем-то потревожен: он приподнялся на передние ноги, повернул голову назад. Другой, убитый, изображен со вскинутыми задними ногами.



363. Застежка кафтана из Верхнеудинска. Золото. V—III вв. до н. э.

Лосиные головы, особенно геральдически сопоставленные, были одним из излюбленных мотивов украшения конской сбруи. Чрезвычайно разнообразны были такого рода подвески. Пластинка из двух лосиных голов прикрывала развилку ремня оголовья близ псалии. Великолепна по художественному и техническому выполнению пара лосиных голов, вырезанная на роговой пластинке передней луки седла.

Сравнительно редко изображали в Южной Сибири сайгу. Крайне своеобразно передано это животное на узкой роговой пластинке, прикрывающей сверху переднюю луку седла. У сайги вытянутая вперед голова, подогнутые передние ноги; задняя половина тела вывернута. Характерно членение тела вырезанными на нем сложными фигурами «турьего рога».

Голова сайги встречается на украшениях одежды. Во втором Туэктинском кургане был найден серебряный нагрудник дугообразной формы, состоящий из ряда парных, приставленных спина к спине изображений этого животного. Золотые штампованные головки сайги украшают нагрудник из седьмого Пазырыкского кургана, датируемый IV веком до н. э.

В искусстве народов Южной Сибири были широко распространены изображения горных баранов и козлов.

На псалиях узды из первого Пазырыкского кургана изображен горный баран в момент прыжка. Прекрасно переданы формы тела животного, голова с круто изогнутым рогом и подшейной бородкой *(илл. 371)*. Среди подвесок той же узды обращают на себя внимание бараньи головы со стилизованными лироподобными рогами. Горные бараны, бегущий и лежащий с повернутой назад головой, вырезаны на крышке упомянутого выше саркофага-колоды. Любопытна композиция с огромной рогатой головой и четырьмя ногами барана *(илл. 372)*.

В зависимости от материала меняется стиль изображений. Различными приемами передана фактура бараньих рогов: в головах, украшающих переднюю луку седла,— как бы налегающими одна на другую чешуйками; в уздечных псалиях — рядами волнистых линий.



364. Изображение тигра и лося на саркофаге-колоде из 2-го Башадарского кургана. Резьба по дереву. VI в. до н. э.

Бараньими головками украшены седельные луки из второго Башадарского кургана. Встречаются они среди литых бронзовых украшений из Минусинской котловины. Великолепную баранью головку в клюве грифа можно видеть на Верхнеудинской золотой застежке из Забайкалья. Тот же мотив встречается в татуировке на руке вождя племени из второго Пазырыкского кургана на Алтае.

В отлитом из бронзы маленьком ажурном поясном украшении горный козел с огромными рогами припал на передние ноги; задняя половина тела вывернута. Весьма эффектно изображение козла в когтях грифа из Сибирской коллекции Петра I, относящееся к V — IV векам до н. э. *(илл. 376)*. Тот же сюжет имеется на седельной покрышке из первого Пазырыкского кургана. На другой седельной покрышке из того же кургана показано нападение на козла львиноголового грифона. Козел пытается вырваться, но грифон одной лапой схватил его за заднюю ногу, а другой держит за загривок. В ажурной уздечной подвеске изображен козел в пасти волка *(илл. 373)*.

Значительное место занимало в искусстве алтайских племен изображение кабана. Охота на кабана была сопряжена с серьезной опасностью для жизни. Охотничьи трофеи служили доказательством удали и доблести их обладателя. На Алтае кабаньи клыки десятками использовались для украшения узд и седельных нагрудников верховых коней. Вырезанные из дерева имитации кабаньих клыков встречаются в одном и том же погребении сотнями.

Превосходно выполнено изображение кабана-секача в стремительном беге, преследуемого охотниками *(илл. 374)*. Тонким, подлинно ювелирным исполнением отличается золотая фигурка бегущего кабана V — IV веков до н. э. Выразительна сцена нападения змеи на кабана на застежке кафтана V — IV веков до н. э. из Сибирской коллекции Петра I. Перечисленным изображениям не уступают фигуры кабанов, вырезанные на крышке саркофага-колоды: один приготовился к прыжку на врага, другой, измученный длительным бегом, опустил голову. Собранное перед прыжком тело кабана мастер передал в виде сложной спирали, а тело второго кабана расчленил двумя спиралями. В Минусинской котловине кабаньей фигуркой часто украшали навершия кинжалов.

Крупный рогатый скот сравнительно редко служил сюжетом для художественного творчества. Изображения яков и верблюдов встречаются только в Сибирской кол-

лекции Петра I, а быков — в памятниках из Минусинской котловины. Великолепно показана борьба яка, тигра и грифа на застежке кафтана V — IV веков до н. э. из Сибирской коллекции Петра I *(илл. 375)*.

С изображением лошади мы встречаемся в изящной статуэтке конного стрелка из Сибирской коллекции. Художник, запечатлевший всадника на ковре из пятого Пазырыкского кургана, подчеркнул характерные особенности алтайского боевого коня. Это высокорослый, породистый, поджарый конь, с подстриженной гривой и заплетенным в косу хвостом. Узда и седло в точности соответствуют подлинным, найденным в больших алтайских курганах.

Реалистичны алтайские фигурки лошадей, вырезанные из дерева *(илл. 377—378)*. Это типичные азиатские табунные кони, сравнительно малорослые, с тяжелой, массивной головой и подстриженной гривой. На их спинах — обычные алтайские мягкие седла с едва заметными луками. Четыре углубления на голове каждой из этих фигурок предназначались, по-видимому, для приставных кожаных ушей и рогов.

Среди мотивов южносибирского искусства — змеи, ежи, рыбы и птицы *(илл. 379, 382)*. Чаще других птиц изображали гусей. Представлены они, например, на кожаной сумочке и на сбруе из первого Пазырыкского кургана. Гуси в когтях грифа и в пасти рогатого фантастического зверя представлены на бляхе из второго Пазырыкского кургана *(илл. 383)*. В аппликации на кожаной сумке изображен тетерев-косач в лапах грифа. Интересны вырезанные из кожи схематичные фигурки петушков-удодов. Иногда показаны только их гребешки, а тело — в виде запятой.

Чаще других в искусстве племен Южной Сибири, в частности Алтая, встречаются изображения волка, кошки, тигра и барса. Интерпретация их крайне разнообразна.

Волк был бичом скотоводческих народов. Ему приписывали таинственные свойства. Часто его изображали вместе с головами грифов — деталью, характеризующей сверхъестественные существа.

Мастерски вырезанный из дерева волк служил украшением узды из четвертого Пазырыкского кургана. Несравненно примитивнее вырезан из рога лежащий с поджатыми ногами волк из Южного Приуралья. Тело его намечено схематично. Все внимание мастера было обращено на длинную клыкастую морду с поджатым ухом и нижней челюстью, подчеркнутой завитком.

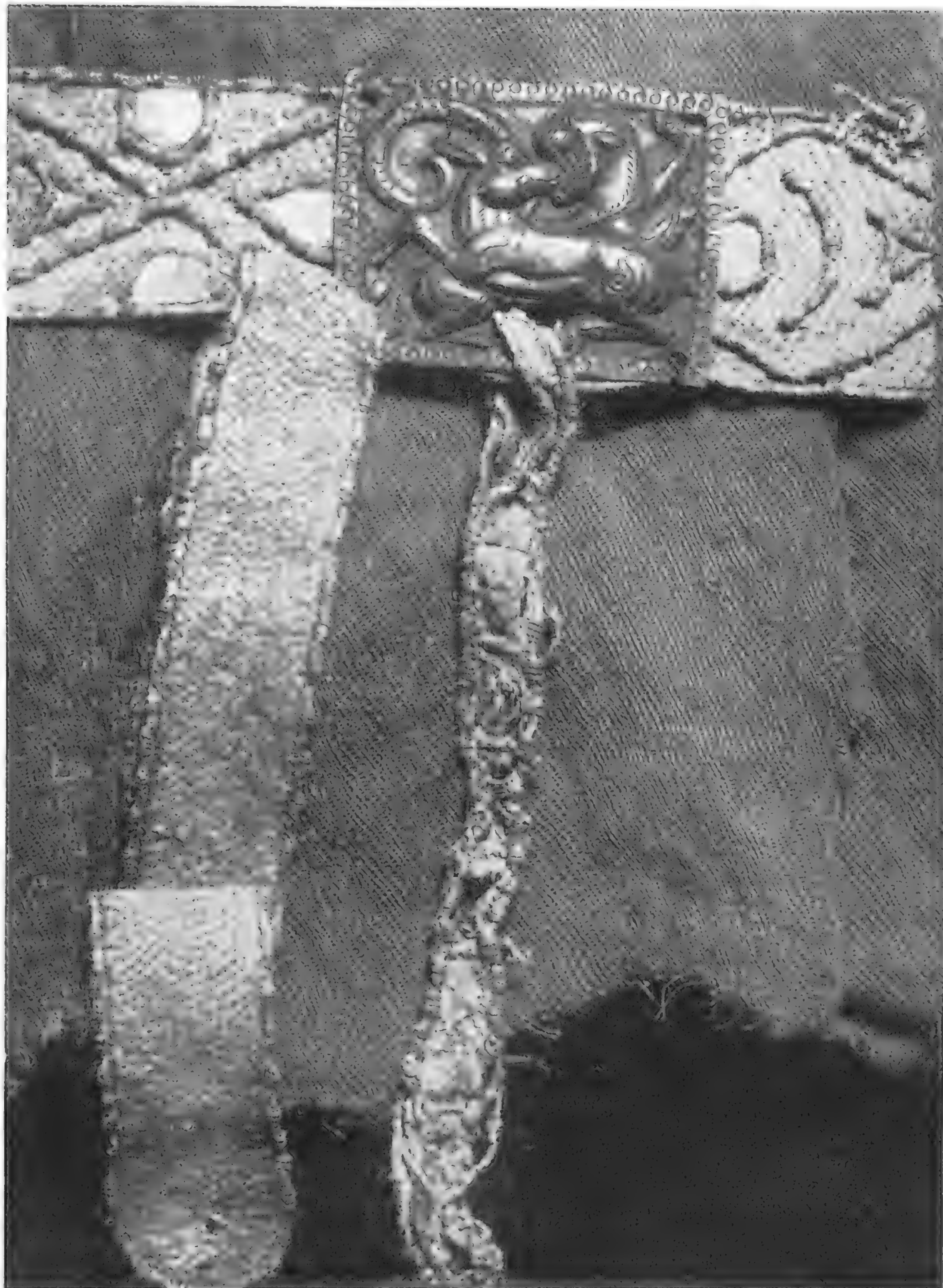
Все изображения волков из Сибирской коллекции Петра I выполнены в одном и том же стиле, с грифовыми головками вдоль шеи и на конце хвоста. На украшении конской упряжки у лежащего с поджатыми лапами волка голова больших размеров и кончик носа вздернут кверху. Этот же мотив, но в еще более условной манере, представлен на браслете, где тело волка только намечено, а головки грифов расположены вдоль всего тела, вплоть до хвоста. Так же трактован волк, борющийся с тигром, на одной из застежек кафтана V — IV веков до н. э. *(илл. 384)*. В Сибирской коллекции много сферических блях — украшений конской сбруи в виде сидящих волков.

Тигров, которые племенам Южной Сибири и Алтая, по-видимому, были хорошо известны, изображали главным образом в борьбе с другими хищниками. В Сибирской коллекции Петра I имеются сцены боя тигра с верблюдом и с волком, борьба из-за добычи с волком и грифом и др. Во всех этих сценах полосатая шкура тигра передана глубоко врезанными линиями. Иногда на загривке и на кончике хвоста тигра изображались грифовые головки.

Прекрасные изображения тигров, идущих мерной поступью один за другим, вырезаны на саркофаге-колоде и его крышке из второго Башадарского кургана. Мощная клыкастая пасть зверя открыта; глубоко врезанные зигзагообразные линии передают полосы на шкуре; подчеркнута когтистость лап.

Изображения хищников кошачьей породы настолько многочисленны в южносибирском искусстве, и настолько разнообразно техническое и стилистическое их оформление, что приходится ограничиваться наиболее характерными образцами. При этом надо иметь в виду, что далеко не всегда можно сказать, с чьим изображением мы имеем дело — степной кошки или рыси, барса или ирбиса.

Привлекает внимание застежка кафтана из Сибирской коллекции Петра I в виде свернувшейся в кольцо кошки или пантеры (VI век до н. э.). Этот мотив имеет аналогии в изображениях на ранних маннейских и ассирийских вещах из клада, обнаруженного в Иранском Курдистане



365. Литая бляха на поясе из 2-го Пазырыкского кургана. Серебро
Середина V в. до н. э.

севернее озера Урмия. Такие же кошки помещены вдоль хвоста и на концах лап пантеры из скифского Келермесского кургана. Любопытно, что точно такими же кружка́ми, как у сибирской пантеры, заканчиваются лапки некоторых животных на золотом украшении древка секиры из Келермесского кургана.

Похожие миниатюрные золотые украшения в виде свернувшихся в кольцо кошек найдены в одном из курганов скифского времени в Восточном Казахстане. Близкие, но несколько иначе трактованные изображения известны по находкам в более ранних курганах в Майэмирской степи (VII век до н. э.) и в Хакассии.

Бесспорно южносибирского происхождения отлитая из бронзы шейная гривна, найденная в Восточном Приуралье. На ней пара стоящих друг против друга барсов с поджатыми когтистыми лапами изображена во всех деталях в стиле, характерном для искусства племен Южной Сибири *(илл. 380)*. Следует упомянуть еще о фигурке барса, атакующего лося с клювом грифа, на одном из украшений конской упряжи в Сибирской коллекции Петра I.

Ножки столиков-блюд из второго Пазырыкского кургана оформлены в виде барсов, держащих в пасти шпеньки, вставлявшиеся в дно крышек-блюд *(илл. 381)*. Складки под верхней губой характерны для изображений львов в переднеазиатском искусстве и кошек в искусстве племен Алтая. Обращают на себя внимание большие размеры пасти.

По мастерству исполнения выделяются фигурки барсов, вырезанные на дощечках, украшавших подхвостные седельные ремни из пятого Пазырыкского кургана. Эти изображения состоят из двух частей (тела и головы) на двух самостоятельных дощечках, связанных ремешками. Поза зверя оригинальна: передняя часть тела передана фронтально и сверху, задняя — в профиль; передние лапы вытянуты вперед. Создается впечатление подкрадывающегося к жертве зверя. На такой же подвеске, какими украшены седло и узда коня, представлена голова барса с огромными ушами. В качестве украшений конской сбруи на Алтае пользовались и фигурками кошек, показанных в различных позах.

Изображений людей в искусстве племен Южной Сибири сравнительно немного. Это охотник на коне, стреляющий из лука в кабана, и человек, сидящий на дереве. У всадника европеоидный разрез черных глаз, правильный прямой нос, длинные волосы и усы. Сидящий на дереве — курносый, с косо посаженными глазами и заметно выступающими скулами, безус и безбород, подстрижен под скобку. Человеческие головы на вырезанных из дерева подвесках узды из первого Пазырыкского кургана широколицы и однотипны *(илл. 388)*. Много общего с этими изображениями имеет бронзовая подвеска в виде человеческого лица из Минусинской котловины. К седлу упомянутой выше конской сбруи были подвешены чрезвычайно оригинально оформленные вырезанные из кожи человеческие головки, увенчанные цветами лотоса.

В Сибирской коллекции Петра I имеется ажурная застежка кафтана, представляющая собой жанровую сцену. Под деревом, на котором повешен колчан со стрелами, сидит женщина в высоком головном уборе. Лежащий на земле мужчина положил голову к ней на колени; другой, сидящий с поджатыми ногами, держит за чумбуры пару оседланных лошадей. В отличие от



366. Олень. Псалия из 1-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.

алтайских изображений, мужчины — без бород, но с усами *(илл. 387)*.

Наконец, следует сказать несколько слов о цветной аппликации на большом настенном войлочном ковре из пятого Пазырыкского кургана. Типы людей, изображенных на этом ковре, видимо, не местные *(илл. 385)*. Особенно выразителен всадник с горбатым носом, черными усиками и черными курчавыми волосами *(илл. 386)*.

Мифические и фантастические существа в искусстве племен Южной Сибири могут быть разделены на две категории — чисто локального происхождения и появившиеся там в результате иноземных влияний. Но нередко местное переплетается с заимствованным.

Важную роль в представлениях племен Южной Сибири, особенно Алтая, играл гриф или ушастый орел. Геродот писал, что, по словам исседонов, к северу от них живут одноглазые люди, аримаспы, а над ними (в горах Алтая) — стерегущие золото грифы. Во всех больших алтайских курганах встречаются изображения грифов или их голов.

Прежде всего следует обратить внимание на отлитые из бронзы четыре фигурки грифов на подставках, укрепленные по углам крышки саркофага-колоды Берельского кургана *(илл. 392)*. Отличительная их особенность — непропорционально большие головы со звериными ушами и хохолком. Крылья расправлены.

Вырезанные из дерева мощные грифы украшали луки седел из второго Башадарского кургана. Грифы эти изображены фронтально, с расправленными крыльями, расставленными когтистыми лапами и веерообразными хвостами. Головы их, данные в профиль, имеют крючковатый клюв, большой глаз и ухо. Перья на груди показаны чешуеобразными пластинками. Иной вид у грифа, схватившего тетерева, на аппликации из цветной кожи. Крылья у него приподняты, а вдоль шеи проходит большой зубчатый гребень. Как символ могущества и победы воспринимается ушастый гриф с хохолком и гребнем вдоль шеи и с распростертыми крыльями, вцепившийся когтями в лося,— аппликация из кожи на седельной подушке.

Головы грифов как украшения уздечных псалий или как самостоятельные украшения встречаются во множестве в различных вариантах. Особенно много их найдено на Алтае и в Минусинской котловине. Головки выполнены либо с четко намеченной восковицей над изогнутым клювом и со звериным ухом *(илл. 393)*, либо с таким же ухом, но еще с хохолком на голове и зубчатым гребнем вдоль шеи.

Особого внимания заслуживает как по сюжету, так и по композиции деревянное навершие из второго Пазырыкского кургана *(илл. 389)*. Оно представляет собой голову грифа с кожаным хохолком и гребнем вдоль шеи и с оленьей головой в клюве. У хорошо моделированной оленьей головы — приставные кожаные рога. Шеей грифу служит плоская дощечка, на обеих сторонах которой вырезан один и тот же мотив — гусь в лапах грифа.

Оригинальна композиция украшения седельных лук, найденных во втором Башадарском кургане,— аппликация из голов грифов, вырезанных из разноцветного фетра. Некоторые украшения чепраков выполнены из того же материала и в той же технике, но головки грифов до предела схематизированы *(илл. 391)*.

У племен Южной Сибири было много изображений фантастических животных — лосей с клювом грифа, рогатых птичьих головок, вырезанных из кожи клыкастых птиц с рогом на кончике клюва. Фантастических животных можно видеть в татуировке вождя из второго Пазырыкского кургана. В этих изображениях сочетаются признаки различных животных: олень с клювом грифа и хвостом кошки, кошка с птичьими крыльями, рогатые тигры, крылатые барсы и львы. Особенно интересны вырезанные из дерева крылатые барсы с приставными головами — украшение конской сбруи из первого Туэктинского кургана. Первый вариант: крылатый барс в профиль с одной огромной задней когтистой лапой и двумя передними, изображенными фронтально (боковое украшение). Второй вариант: два вырезанных из дерева таких же изображения с одной общей головой (центральное украшение). Очень характерно оформление крыла, в точности такое же, как у орлиного грифона из того же кургана.

Некоторые зарубежные и советские ученые употребляют термины «гриф» и «грифон» как синонимы. Между тем термин «грифон» правильнее применять для обозначения фантастических животных, полузверей-полуптиц. Следует различать грифонов орлиных и грифонов с телом хищника из семейства кошачьих, то есть крылатых львов. Грифон — мотив, вне всякого сомнения, переднеазиатский. Вавилон знал крылатого льва с длинными заостренными ушами, орлиными лапами и хвостом. В Ассирии иногда заменяли львиную голову головой орла с гребнем. Персы пользовались обоими вариантами, но добавляли рога и иногда заменяли короткий хвост птицы хвостом скорпиона. Южносибирские грифоны весьма разнообразны, и большинство из них по трактовке ближе к персидским.

Наиболее ранние из известных нам изображений найдены в первом Туэктинском кургане. Орлиный грифон из этого кургана имеет типично алтайскую трактовку головы с большим ухом, хохолком и гребнем вдоль шеи. Его львиное тело как бы вывернуто, концы маховых перьев загнуты вперед (такая же трактовка крыла у крылатого барса из этого кургана). Все остальные



367. Олень. Бронзовая бляха из южной части Красноярского края. VII—III вв. до н. э.



368. Олень. Навершие из 2-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



369. Лось. Украшение передней луки седла. (Горный Алтай). Дерево. V—IV вв. до н. э.



370. Гриф с оленьей головой в клюве из 2-го Пазырыкского кургана. Дерево, рог, кожа, следы позолоты. Середина V в. до н. э.

грифоны из алтайских погребений изображены либо в борьбе между собой, либо нападающими на парнокопытных.

Исключительный интерес представляют дерущиеся орлиные грифоны на медных штампованных пластинках, служивших украшениями одежды. У этих грифонов со звериными ушами и зубчатым гребнем передние лапы орлиные, а задние — львиные. Когтистые лапы, кошачьи хвосты, головы, уши, форма тела и мускулатура — все передано условно.

Грифоны из Южной Сибири идентичны орлиным грифонам, украшающим знаменитый золотой браслет из среднеазиатского Междуречья. У среднеазиатских грифонов большие звериные уши и рога, оканчивающиеся чашечками. Любопытно, что у орлиных грифонов с браслета передние лапы львиные, а задние — орлиные.

Конский головной убор, сшитый из войлока и кожи, представляет борьбу львиного грифона с тигром *(илл. 390)*. Распластанная фигура тигра прикрывала всю морду лошади. Голова грифона с крыльями помещалась наверху убора, между ушами; тело грифона двумя лопастями спускалось вниз. Характерны уши и рога с шишечками на концах, грива, показанная находящими одна на другую чешуйками, и крылья, направленные концами вперед.

Изображения льва в Южной Сибири выполнялись по иноземным образцам. Поэтому они далеко не так жизненны, как образы животных местной фауны.

Единственные в своем роде изображения получеловека-полульва имеются в многоцветной войлочной аппликации на войлочном настенном ковре из пятого Пазырыкского кургана *(илл. 394)*. Здесь своеобразные алтайские сфинксы держат птицу (как можно было заметить на уцелевших фрагментах ковра). Помимо головных уборов, на головах у них ветвистые оленьи рога. Изящно выполнены крылья. Тип этого фантастического существа в алтайской трактовке особенно характерен для Ассирии. В монументальных памятниках ахеменидской Персии он отсутствует; в исключительных случаях, когда такой мотив встречается на печатях, его ассирийское происхождение несомненно. Все это указывает на вероятность появления его на Алтае в результате древних, не позднее VIII века до н. э., культурных связей алтайских племен с народами Передней Азии. Отсюда понятна и своеобразная местная трактовка, какую получил данный мотив в V веке до н. э.

Художники Южной Сибири изображали животных в самых различных состояниях и положениях, бесконечно варьировали свои композиции. Одной из особенностей этого искусства, как и искусства причерноморских скифов, было стремление заполнить изображением всю предоставленную для него площадь. При этом, разумеется, нарушались естественные формы и пропорции тела.

Простейшей композицией было расположение изображений в ряд. Излюбленный прием — геральдическое сопоставление животных или их голов, изображение борьбы или нападения одних зверей на других.

Нападение хищников, в частности львов, на парнокопытных — мотив очень древний в искусстве Передней Азии, в ассирийском и луристанском искусстве. Широко применявшийся в Микенах и в ахеменидской Персии, он проник в искусство евразийских степных коневодческих племен. Сцены эти разнообразны, но одну и ту же композицию можно встретить и в Северном Причерноморье и в Южной Сибири.

Специфической особенностью композиционного мастерства южносибирских мастеров была манера передавать поражение хищником его жертвы символически: в пасти победителя изображалась голова жертвы, реже— все ее тело.

Прием подчеркивания мускулатуры и форм тела в искусстве Сибири значками в виде «турьего рога», треугольниками, точками, запятыми и т. д. многие исследователи считали присущим персидскому искусству ахеменидского времени. Одни из них полагали, что фигуры, точки и дуги (скобки) появились на изображениях животных под влиянием техники инкрустации. Эти ученые утверждали, что такая манера впервые возникла при изображении животных в каменных рельефах. Другие считали эти значки производными от подобных им изображений «груши и яблока» в древнем переднеазиатском и более позднем, в частности — неоассирийском искусстве VIII — VII веков до н. э.

У европейских скифов прием этот не получил распространения. Мнение же о связи такого рода значков в переднеазиатском искусстве с техникой инкрустации малоправдоподобно. Народные художественные образы, прежде чем получить выражение в тех или иных монументальных памятниках или в ювелирных изделиях, бытуют и развиваются в изделиях из материалов, более доступных и более распространенных.

Не только в Южной Сибири, но, вероятно, и в Средней Азии аппликацией из кожи и войлока выполнялись многочисленные художественные произведения. В этой технике и должны были появиться условные значки. В пользу такого предположения можно привести следующие доводы. Во-первых, при резьбе по дереву или кости формы тела могли быть подчеркнуты в рельефе различными направлениями плоскостей, а в технике аппликации такой возможности не было. Во-вторых, при детальном рассмотрении в оригинале изображения львицы и козла на серебряной поясной пластине видно, что фигуры «точка и скобка» оконтурены насечкой в виде стежка, как бы имитирующей шов, которым они прикреплялись, когда были выполнены из кожи или войлока.

Своеобразная манера подчеркивания форм тела такими условными значками не могла выработаться при изготовлении тканей или ковров с их взаимно перекрещивающимися линиями. Выполнение же изображений в технике аппликации требовало различных материалов для основы и прикладываемых к ней деталей рисунка, а при одном и том же материале — деталей различного цвета. Отсюда присущая аппликации многокрасочность. Вполне естественно, что у племен, в быту которых



372. Горный баран. Бляха носового ремня узды из 1-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



371. Детали узды из 1-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



373. Козел в пасти волка. Бляха из 1-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



374. Охота на кабана. Золотой рельеф из Сибирской коллекции Петра I. Вставки из бирюзы, кораллов, черного стекла. V—IV вв до н. э.



375. Борьба яка, грифа и тигра. Золотой рельеф из Сибирской коллекции Петра I. Вставки из бирюзы. V—IV вв. до н. э.



376. Козел в когтях грифа. Золотой рельеф из Сибирской коллекции Петра I. Инкрустация рубиновым стеклом и голубой стекловидной пастой. V—IV вв. до н. э.





377, 378. Фигурки лошадей из Большого Катандинского кургана. Дерево. Конец VI в. до н. э.



379. Спящий гусь. Деталь узды из 1-го Пазырыкского кургана. Дерево с позолотой. Середина V в. до н. э.



380. Гривна из Восточного Приуралья. Бронза. VII—III вв. до н. э.



381. Тигры. Ножки столика из 2-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



382. Лебеди. Украшение погребального шатра из 5-го Пазырыкского кургана. Войлок. Рубеж V—IV вв. до н. э.



383. Рогатый тигр с гусями в пасти. Подвесная налобная бляха из 2-го Пазырыкского кургана. Рог оленя, красная и коричневая краски. Середина V в. до н. э.



384. Борьба мифического волка с тигром. Золотой рельеф из Сибирской коллекции Петра I. V—IV вв. до н. э.





385, 386. **Богиня и всадник.** Аппликация на войлочном ковре из 5-го Пазырыкского кургана. Рубеж V—IV вв. до н. э.



387. Отдых в пути (сцена эпоса). Фрагмент золотого рельефа из Сибирской коллекции Петра I. V—IV вв. до н. э.

были распространены аппликации, эта многокрасочность стала свойственна и ювелирным изделиям, оформленным разноцветными камнями.

Южносибирские племена, как и другие родственные им скифские племена, издавна были тесно связаны — вероятно, и по происхождению — с рядом переднеазиатских племен. Поэтому некоторые мотивы, характерные для южносибирского искусства, имеют глубокие корни в переднеазиатском, в частности месопотамском, искусстве. Однако большинство мотивов самобытно.

На огромной, занятой родственными племенами территории не могло не возникнуть и локальных отличий. Так, в сибирском искусстве заметное место занимают геометрические орнаменты и мотивы, заимствованные из мира растений, например цветки и бутоны лотоса. У скифов Причерноморья эти мотивы почти отсутствуют. В Сибири встречаются сюжеты, не характерные для произведений западных скифов, например композиции, изображающие борьбу животных.

В отличие от искусства причерноморских скифов, на сибирских памятниках фигуры зверей с дополнительными изображениями на их теле других животных или их голов встречаются как исключение. Детали строения тела животного подчеркивались тут особыми значками, что не наблюдалось у европейских скифов. Прием расчленения тела животного системой завитков, столь характерной для ранних алтайских произведений искусства, в Причерноморье был незнаком. На юге России орнаментальная трактовка животных в позднем периоде развития скифского искусства привела к схематизации. В Сибири, за редкими исключениями, до самого позднего времени образы животных сохраняли правдивость и жизненность. Западные скифы, как правило, изображали животных в спокойном состоянии. В Сибири изображения почти всегда динамичны, движения стремительны.

Выйдя из общего источника, искусство скифов и родственных им племен пошло различными путями. На юге России оно развивалось под сильным влиянием ионийской, а в Западной Сибири — под влиянием иранской культуры. Формировались и местные особенности. И все же единое происхождение и непрерывные в течение ряда столетий взаимосвязи евразийских скотоводческих народов обусловили общность, которая так характерна для искусства скифских и родственных им сибирских племен.

Последние два-три столетия до нашей эры ознаменовались в истории народов евразийских степей и предгорий двумя важными событиями — экспансией с востока на запад гуннов и проникновением на территорию, которую занимали скифы, сарматов. Сарматы, генетически и культурно родственные сакам и скифам, но с несколько иными художественными традициями, унаследовали от южносибирского искусства его мотивы и отчасти стилистические особенности.



388. Антропоморфная голова. Уздечная бляха из 1-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



389. Голова грифа с оленьей головой в клюве из 2-го Пазырыкского кургана. Дерево, кожа, следы покрытия листовым золотом и окраски. Середина V в. до н. э.



390. Конский головной убор с изображением борьбы львиного грифона с тигром из 1-го Пазырыкского кургана. Кожа. Середина V в. до н. э.

391. Чепрак из 5-го Пазырыкского кургана. Войлок. Рубеж V—IV вв до н. э.



392. Гриф. Украшение крышки саркофага-колоды из Берельского кургана. Бронза. I в. до н. э.



393. Навершие из 2-го Пазырыкского кургана. Дерево. Середина V в. до н. э.



394. Получеловек-полулев. Аппликация на войлочном ковре из 5-го Пазырыкского кургана. Рубеж V—IV вв. до н. э.

Традиции южносибирского искусства скифского времени можно проследить и на Востоке, в искусстве гуннов, хорошо представленном так называемой ордосской бронзой. Среди этих позднейших изделий можно видеть немало реплик вещей из Сибирской коллекции Петра I.

Если принять во внимание длительную миграцию народов Центральной Азии на Запад, трудно, казалось бы, рассчитывать найти у современного тюркоязычного населения Южной Сибири и северной Средней Азии пережитки древнего искусства. Тем не менее, они наблюдаются у казахов и киргизов. У казахов среди простейших орнаментов встречаются ряды S-образных фигур, характерных и для алтайского искусства, и, что особенно интересно, ряды фигур, условно названных нами «турьими рогами». У них же мы находим крестообразные фигуры из четырех пальметок, простых и орнаментально усложненных, прототипом которых являются подобные же аппликации на войлочном ковре из пятого Пазырыкского кургана и вырезанные из кожи украшения конской сбруи из второго Туэктинского кургана. Даже такой необычный мотив, как пальметка, вписанная в ромб,— вспомним находку из второго Пазырыкского кургана,— встречается в искусстве казахов.

Число приведенных примеров можно было бы значительно увеличить, но и этих достаточно, чтобы убедиться в том, что традиции древнего южносибирского искусства не исчезли бесследно.

ИСКУССТВО ПЛЕМЕН ХАКАССКО-МИНУСИНСКОЙ КОТЛОВИНЫ

Начало собиранию сибирских древностей было положено в 1715 году, когда основатель уральских заводов Никита Демидов преподнес жене Петра I по случаю рождения наследника «богатые золотые бугровые вещи и сто тысяч рублей денег». «Бугровые вещи» — украшения художественной работы — были найдены в древних курганах степной полосы Западной Сибири. По указу Петра I из курганов менее чем за два года было выкопано свыше сотни уникальных произведений древнего искусства. Так составилась золотая Сибирская коллекция Петра I, хранящаяся в Государственном Эрмитаже, датируемая в основном серединой и концом I тысячелетия до н. э.

Основой хозяйства степных племен этого времени было кочевое скотоводство. В лесостепных районах люди жили оседло и полуоседло, занимаясь земледелием и скотоводством. Большое (хотя и не ведущее) значение сохраняла охота, меньшее — имело рыболовство. Общественный строй этих племен можно охарактеризовать как военную демократию. Племенные союзы находились на стадии разложения первобытнообщинных отношений.

Сибирская коллекция Петра I, содержащая то немногое, что уцелело от хищнических раскопок бугровщиков [20], состоит исключительно из предметов роскоши, добытых в богатых погребениях родовых и племенных вождей.

Найденные в Сибири позднее многочисленные древние произведения из более дешевых материалов не менее артистичны и выполнены в том же стиле. Бронзовые художественные изделия происходят преимущественно из южной части Красноярского края (Хакассия и правобережье Енисея), где существовал крупный очаг культуры не меньшей значимости, чем алтайский. Это так называемая Тагарская культура VII — II веков до н. э. Тагарская культура базировалась на предшествовавшей ей культуре Карасукской, для которой была характерна реалистичная трактовка скульптурных головок животных, украшавших рукояти бронзовых ножей и кинжалов *(илл. 395)*. Изображения звериных голов имели культовое, магическое значение. Они воспроизводили диких и домашних животных, так как ведущую роль в хозяйстве карасукских племен играло скотоводство.

В искусстве тагарских племен мы видим изображения животных не только на оружии, но и на предметах конской сбруи, крючках, пряжках, зеркалах, украшениях и сосудах *(илл. 396—397)*. Скульптурные фигурки иногда представляют животных стоящими в неподвижных позах *(илл. 398)*, иногда передают напряженность, готовность к прыжку или бегу. Выполнены они в реалистичной манере с подчеркнутой передачей мускулатуры. На отдельных предметах встречаются изображения нескольких животных. Круглая скульптура сочетается с рельефом и врезным рисунком.

Изображениями животных тагарские мастера украшали предметы, выполненные из различных материалов. Близка по трактовке к бронзовым изделиям вырезанная из кости голова лошади на костяной привеске, имитирующей зуб кабарги. Косой срез нижнего края показывает, что это произведение не могло служить навершием прямого древка. Вероятнее всего, оно представляло собой часть скульптуры, основа которой была сделана из менее стойкого, чем кость, материала, скорее всего из дерева. Скульптура не уступает лучшим образцам тагарской бронзы.

Среди памятников Минусинской котловины нет столь прекрасных образцов резьбы по дереву, какие сохранили нам благодаря вечной мерзлоте алтайские курганы. Но единство стиля деревянных и бронзовых украшений позволяет считать, что тагарские мастера, так же, как алтайские, использовали дерево для художественных изделий.

Скульптурные фигурки животных (судя по отдельным находкам в разных местах Сибири и массовым — в Минусинской котловине) служили, по-видимому, навершиями древков знамен, жезлов, являвшихся атрибутами военачальников, и других деревянных предметов.

Древние мастера хорошо умели сочетать эстетические задачи с утилитарными, придавая изображаемым животным положение, соответствовавшее форме вещи. Наглядными примерами могут служить пуговица в виде грифона, круглые бляшки в виде свернувшегося кольцом хищника, пары животных на перекрестиях кинжалов, на ручках зеркал и т. п. *(илл. 399—400)*.

Украшения-амулеты в виде рельефных звериных фигур с приспособлениями для крепления к ремням сбруи, поясу или одежде трактованы в той же реалистичной манере, что и скульптурные фигурки.

Если сравнить некоторые образцы южносибирского искусства середины I тысячелетия до н. э., например упомянутые бляшки в виде зверя, свернувшегося в кольцо, или кинжалы с двумя головами грифонов,

обращенными одна к другой, со скифскими произведениями, то сходство их станет очевидным.

Тагарские изображения более схематичны и грубы, чем скифские, что объясняется качеством отливки. Но позы животных и сюжеты совершенно одинаковы. Характерные для Тагарской культуры встречающиеся в различных районах Сибири бляшки-олени имеют свой прототип в скифском прикладном искусстве.

С развитием южносибирского звериного стиля появляются изображения животных в движении, например оленей в стремительном галопе, птиц с распростертыми крыльями, ползущего хищника *(илл. 401)*. Наряду с одиночными фигурами изображаются группы животных, чаще всего — в момент борьбы. Их позы полны экспрессии, тела изгибаются в самых неожиданных поворотах и переплетаются *(илл. 402)*.

С появлением во второй половине I тысячелетия до н. э. в прикладном искусстве сарматов полихромии, расцветки металлических изделий вставками из драгоценных камней и цветного стекла и пасты, эта новая «мода» была воспринята и восточными племенами азиатских степей.

Западносибирские золотые пряжки-бляхи начали богато расцвечивать. Каждая из них представляет собой оригинальное художественное произведение. В подражание им стали отливать и более дешевые украшения из бронзы. Таковы бронзовые ажурные бляхи-пряжки, найденные на территории приенисейских племен, и очень похожие, аналогичные по сюжету ажурные пряжки из Ордоса *(илл. 403)*.

В середине I тысячелетия до н. э. в искусстве Южной Сибири появляются черты условности, которая в дальнейшем приводит к полной схематизации изображения. Довольно трудно становится узнать грифона в рельефных завитках боевого топора или в фигурных наременных бляшках. Условны и круглые бляшки, изображающие свернувшегося в кольцо хищника.

Древние изображения гиперболически подчеркивали мощь определенного животного — большие рога, сильную мускулатуру, оскаленные клыки и т. п. *(илл. 404)*. Затем стали появляться изображения фантастических существ, сочетающих в себе признаки разных животных: ушастых грифов и оленей с грифовыми головками на концах рогов, тигра с грифовой головкой на хвосте, пожирающего грифона; двухголовых верблюдов, чудовищ в виде драконов, коня с кабанообразной головой и гривой из грифовых голов, грифоно-коней, полуконя-полуоленя с головками грифонов на рогах, бараньими головами на крупе и птицами на передней части тела (в Сибирской золотой коллекции Эрмитажа).

Судя по сюжетам раннетагарского искусства, наиболее почитаемы были горные козлы и бараны, кабан, олень, косуля и другие; из домашних животных — бык, лошадь, а из птиц — орел-гриф, превратившийся впоследствии в фантастического грифона, полузверя-полуптицу. Реже встречались изображения местных хищников — медведя и волка, еще реже — змеи, рыбы и чуждых местной фауне льва и тигра. Те же виды фигурируют в конце I тысячелетия до н. э. и на ажурных пластинках поясных наборов. Но здесь в сценах борьбы зверей козлы и бараны



395. Кинжалы, украшенные головками грифов и животных из Минусинской котловины. Бронза VI—V вв. до н. э.



396. Бронзовая пряжка. Гора Изых. IV—III вв. до н. э.



397. Крючок в виде головы грифа из южной части Красноярского края. Бронза. VI—V вв. до н. э.



398. Горный козел. Бронзовое навершие жезла из южной части Красноярского края. VI—V вв. до н. э.

выступают как побежденные, конь и олень — как активно сопротивляющиеся, а победителями оказываются хищники и грифоны. Фантастические животные олицетворяли особое могущество мифических существ, воплощавших в себе нескольких священных животных. Эти образы уже очень далеки от примитивного представления о предке-тотеме и отражают сложные культово-космические представления степных племен.

Антропоморфных изображений почти нет на бронзовых изделиях ранней стадии Тагарской культуры; исключение составляет один втульчатый топор. На западносибирских золотых поясных пряжках человеческие фигуры уже встречаются, причем (как убедительно доказал М. П. Грязнов) эти изображения представляют эпизоды из древнего эпоса, память о героях и событиях которого сохранилась путем изустной передачи в течение двух тысяч лет и нашла отражение в современном фольклоре сибирских племен. Возможно, что борьба зверей на тагарских и раннеташтыкских пряжках тоже была своеобразной иллюстрацией местного древнего эпоса.

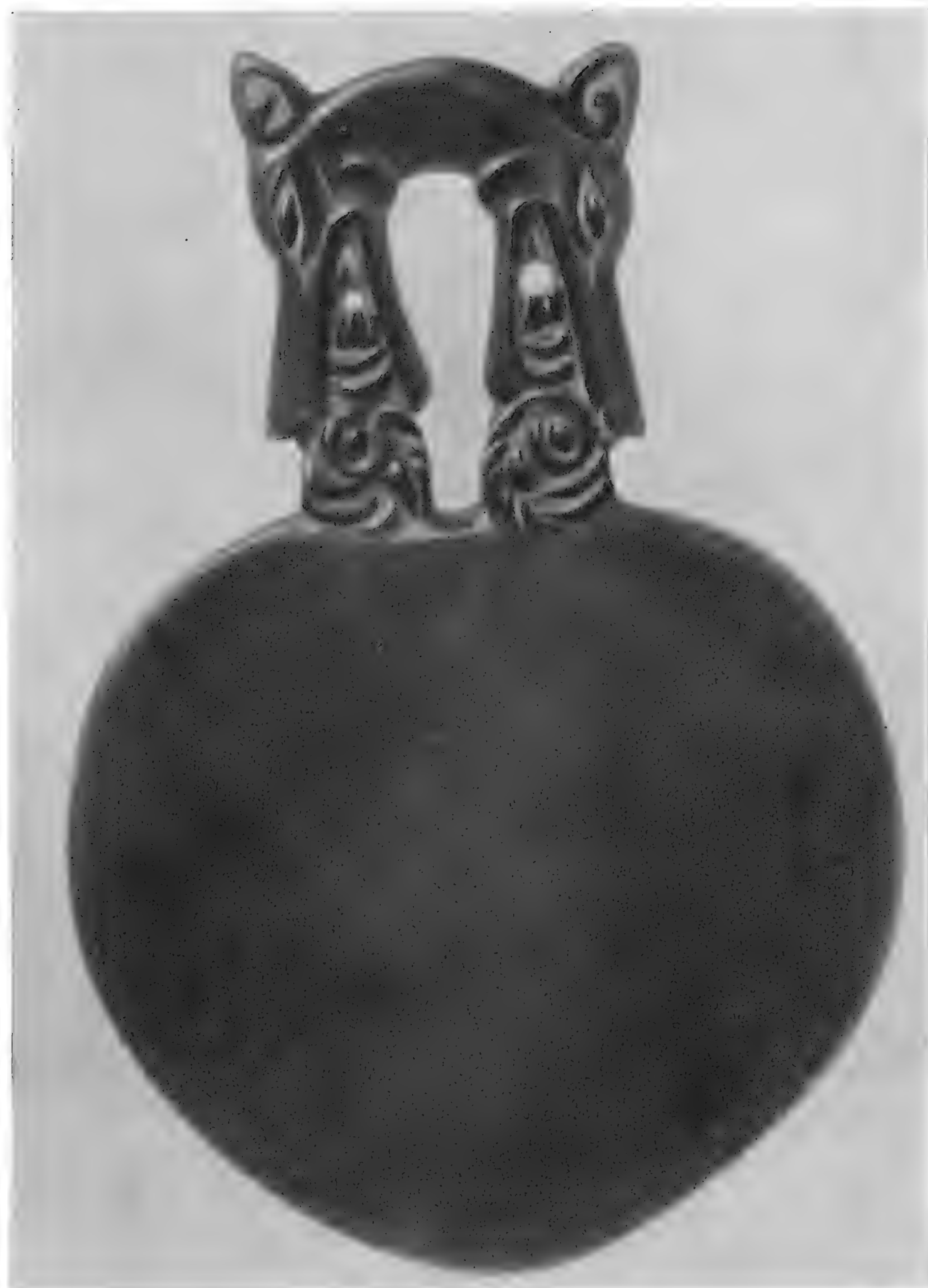
Художественных бронзовых изделий Таштыкской культуры I века до н. э.— IV века н. э. найдено гораздо меньше, чем тагарских. Сюжеты изображений здесь не так разнообразны, и манера передачи их несколько иная. Но уменьшение количества художественных изделий из металла нельзя объяснять упадком культуры и искусства в это время; оно вызвано переменами в производственной деятельности населения Минусинской котловины, изменившегося и по своему этническому составу.

Прежде всего следует учитывать, что значительную часть образцов тагарской художественной бронзы составляют предметы вооружения. В таштыкское же время бронзового оружия уже не делали. Железное оружие стали употреблять еще в тагарскую эпоху наряду с бронзовым и ковали его по образцу бронзовых литых изделий с такими же украшениями рукояток.

С установлением господства железа новый материал определил и новые формы изделий. Появились и распространились черенковые ножи и кинжалы, рукоятки которых, возможно, были столь же нарядны, как у тагарских, но были выполнены из менее стойкого материала (дерева, кости), и поэтому не сохранились. Из бронзы в развитом железном веке делали только бытовые и культовые предметы.



399. Клевец из кургана близ села Малая Иня. Бронза. IV—III вв. до н. э.



400. Бронзовое зеркало из села Николаевское на реке Чулым. VI—IV вв. до н. э.





401. Тигр, пожирающий грифа. Бронзовая бляха с горы Изых. IV—III вв. до н. э.

402. Львы. Пряжка из южной части Красноярского края. Бронза. V—IV вв. до н. э.

Изделия из золота безусловно были, но такого рода вещей в Минусинской котловине не найдено. В разграбленных могилах сохранились лишь обрывки листового золота, которым обкладывали деревянные предметы. Что касается таштыкских художественных изделий из камня, кости и дерева, то их известно больше, чем тагарских.

Выше говорилось о наметившемся в тагарское время развитии прикладного искусства в сторону условности, стилизации. В таштыкском искусстве эта линия выражена еще отчетливее, хотя сохранялись и старые традиции *(илл. 405)*.

Уникальные произведения таштыкского искусства — два реалистичных изображения гуся с распростертыми крыльями *(илл. 406)*. Близки к ним, но уже схематичны, небольшие амулеты-привески в виде водоплавающих и других птиц. Изящны фигурки лежащих козла и самки-косули, навершия булавок в виде стилизованных птичек. Еще большей стилизацией отличаются условные изображения двух грифонов на ажурной бляшке и золотых аппликациях железной псалии, а также четырехгранные полые навершия, представляющие собой схематичное изображение птицы с головкой-выступом.

Таштыкские типы пряжек и поясных украшений резко отличаются от тагарских. Орнаментация их сводится к прорезям и завиткам. В завитках можно заметить схематизированное изображение обращенных в разные стороны головок, а расположение прорезей на некоторых пряжках дает схему очень стилизованной антропоморфной фигуры.

Все эти изделия по качеству и тщательности отливки не уступают тагарской бронзе, но рисунок отличается некоторой сухостью, неподвижностью и далек от полных жизни тагарских изображений зверей.

Кроме отливки в формах, в это время стали применять новую технику изготовления бронзовых изделий: из готовой пластины стали высекать плоские фигуры. В таких изделиях тоже прослеживаются два направления;





403. Быки. Бронзовая ажурная пряжка из кургана близ села Малая Иня. IV—III вв. до н. э.

404. Львенок с головой барана в зубах. Бронзовая бляха из южной части Красноярского края. VI—IV вв. до н. э.



405. Косуля. Бронзовая фигурка из южной части Красноярского края. I в. до н. э.

маленькая фигурка бегущей лошади, например, вполне реалистична, но преобладающими оказываются изображения другого рода. Это очень распространенные в Таштыкской культуре и не встречающиеся в других районах амулеты-привески в виде силуэта пары конских головок, обращенных в разные стороны.

По технике выделки и примитивности изображения эти амулеты резко отличаются от классической «минусинской бронзы», но по сюжету и смысловому значению они являются как бы прямыми потомками литых тагарских бляшек в виде изогнутого прута с рельефными конскими головками на концах. Такие амулеты делались также из кости и дерева. Мотив парных конских головок фигурирует на амулетах и другого типа — солярных знаках в виде колеса [21]. По-видимому, образ коня, игравший значительную роль в тагарском зверином стиле, был тесно связан с культом солнца и не только не утратил своего значения, а стал особенно почитаемым в таштыкскую эпоху.

Оба направления таштыкского искусства отчетливо прослеживаются и в деревянных изделиях. Среди этих находок имеются остатки антропоморфных статуэток, но преобладают реалистичные изображения домашних животных.

Из раннеташтыкских погребений происходят небольшие фигурки лежащих с поджатыми ногами баранов, вырезанные из одного куска дерева и иногда покрытые листовым золотом. Известны и каменные статуэтки баранов. В могилах Сырского чаатаса, где сохранилось значительное количество обугленных деревянных изделий, найдены две целые деревянные статуи и отдельные части нескольких статуй оленей, лошади, барана и быка. Ноги, уши, рога и хвосты их вырезаны отдельно и вставлены шипами в пазы. Не сохранившиеся рога и хвосты, возможно, были не деревянными, а из другого материала, например из кожи, как у многих деревянных фигур из Пазырыкских курганов.

Почти полностью дошли до нас скульптурные изображения взнузданных оленя-быка и важенки. Высота их 44 и 46 сантиметров. На поверхности заметны остатки красной краски. Художник старался возможно точнее передать натуру. У важенки более приземистый и короткий корпус, в отличие от быка она безрогая (на голове нет прорезей для вставки рогов). Форма оленьей узды, украшенной выпуклыми бляшками, передана совершенно точно. Эти скульптуры отличаются от фигурок лежащих баранов некоторой сухостью и грубостью исполнения.

Назначение таких статуй — сопровождать покойника в загробный мир. Обычай замены в погребальном обряде живых животных их изображениями был распространен у многих племен и народов. Обширный материал в этом отношении дают алтайские курганные погребения. Помимо историко-культурного и художественного значения изображения эти интересны тем, что представляют возможность широко судить о жизни и хозяйственном укладе людей того времени.

Наряду с реалистичными скульптурами животных, таштыкские резчики по дереву оставили нам образцы и условного их изображения. Интересна рельефная деревянная бляха в виде птицы. Условная трактовка ее хвоста в виде двух дисков с концентрическими кругами близка к манере изображения хвоста грифона на золотой пластинке из гуннского могильника в Бурят-Монголии. Чрезвычайно трудно выяснить смысл изображения на другой деревянной пластине, где рельефно вырезаны две симметричные стилизованные фигуры. В сложном узоре среди изогнутых линий и зубцов угадываются когтистые лапы хищника, уши грифов, крылья и львиные хвосты. Возможно, здесь передана борьба зверей из древнего героического эпоса.

Об умении таштыкских художников создавать портретные изображения людей говорит обугленная головка деревянной статуэтки, найденная в раскопках Уйбатского чаатаса. Это мужчина-монголоид с большими усами и оригинальным головным убором из двойной ложной косы, спускающейся на лоб. Есть основания считать статуэтку изображением определенного лица.

Особого внимания заслуживает оригинальный и специфический вид памятников изобразительного искусства — погребальные маски, появившиеся в самом конце тагарской эпохи и широко применявшиеся в таштыкское время до III века н. э. Обычай закрывать лицо покойника маской существовал у разных народов с древнейших времен и сохранился до начала нашего века у жителей Северной Сибири.

Минусинские погребальные маски отличались тем, что каждая из них была индивидуальным скульптурным портретом умершего. Делали их сначала из чистой каолиновой глины, а в таштыкское время — из каолина с примесью извести.

Маски в конце тагарской эпохи клали только на лицо покойника или на всю переднюю часть головы, включая уши. В начальном периоде таштыкской культуры маска стала закрывать и шею. Лепили маски непосредственно на лице умершего — мягкую каолиновую глину накладывали слоем на лицо и от руки формовали, стараясь

по возможности передать индивидуальные черты. Сходство и художественные достоинства такой скульптуры всецело зависели от мастерства исполнителя. Попадаются маски и очень хорошей работы, и грубые. Маски из ранних могил передают типично европеоидные черты енисейцев, но встречаются и лица монголоидов. Среди таштыкских масок ярко выраженные европеоидные лица редки, преобладает смешанный или монголоидный тип (*илл. 407*).

Обычай захоронения с масками возник у аборигенов Минусинской котловины, но был усвоен и пришельцами-монголоидами, принесшими с собой новый погребальный обряд — сожжение трупов. Тогда уже маски не накладывали на лицо покойника, а лепили от руки и ставили в могиле у кучки сожженных костей. Такие маски — подлинно скульптурные произведения, хотя, возможно, некоторые и отливались в заранее снятых формах. Стали делать и маски-бюсты: их удобнее было устанавливать при совершении разных церемоний до погребения и в самой могиле.

Как свидетельствуют этнографические материалы, обычай делать погребальные маски был вызван желанием не увековечить образ умершего, а, наоборот, обособиться от мертвеца, оградить его от мира живых на время, необходимое для совершения различных обрядов, пока умерший еще не погребен. При трупосожжении эти обряды стали, по-видимому, более сложными и растягивались на очень большой срок, судя по тому, что потомки таштыкцев — древние хакасы — погребали останки умершего только через год после сожжения.

Таким образом, если раньше маски, наложенные на лицо покойника, должны были только изолировать его от внешнего мира, то более поздние имели и другое назначение — заменять в течение определенного времени образ умершего. Вполне естественно, что маскам старались придать индивидуальные черты, портретное сходство с умершим. Достигалось это не только пластикой, но и раскраской. Иногда сплошь окрашивали красной краской все лицо, но чаще по белому фону грунтовки красным покрывали губы, а на лбу и щеках разноцветными узорами передавали татуировку, применение которой зафиксировано в письменных источниках. На шее у женских масок изображали красками, а иногда и рельефными налепами ожерелья; в ушах делали отверстия для серег. По выпуклостям век прочерчивали прямой линией разрез глаз, причем иногда слегка косой.

При раскопках склепов с трупосожжениями встречаются и распавшиеся необожженные маски, и хорошо сохранившиеся, обожженные до прочности керамики. В могилу и те и другие были внесены в необожженном виде, но так как склепы перед засыпкой поджигали, то бóльшая или меньшая часть масок (в зависимости от температуры огня, который без доступа воздуха постепенно затухал) подвергалась случайному обжигу.

Монументальные памятники изучаемой эпохи представлены в верховьях Енисея синхронными Тагарской культуре оленными камнями Тувы и таштыкскими изваяниями в Минусинской котловине.

Оленные камни — высокие менгирообразные четырехгранные столбы с закругленной и слегка скошенной вершиной, отдаленно схожие с более плоскими саблевидными изваяниями эпохи бронзы. В средней части такой столб опоясан углубленной горизонтальной линией, в верхней бывают выбиты подобные же, но косые пояски, цепочки лунок, по три косых штриха на торцовой части, и различные символические знаки. На гранях столбов, иногда почти сплошь покрывая их, нанесены углубленные силуэты животных — кабана, лошади, овцы, но преимущественно — оленей. Как правило, животные переданы вполне реалистично, в обычной манере южносибирского звериного стиля, и напоминают художественные изделия тагарской бронзы. Есть столбы с изображениями домов с двускатными крышами, оружия (клевец, кинжал с прямым перекрестием) и с отдельными знаками (лунки, крест, спираль, фигура вроде ложки или булавы).

Изваяния эти, несомненно, имели культовое значение и стояли в степи как предмет поклонения. В эпоху средневековья оленные камни постигла та же участь, что и древнейшие изваяния эпохи бронзы: енисейские кыргызы использовали их для написания эпитафий своим умершим героям. Чуждым наслоением, хотя более ранним, чем надписи, можно считать и схематическое, в таштыкской манере, изображение птицы в нижней части столба из урочища Архан в долине Уюка.

Таштыкские изваяния представлены песчаниковой плитой, на широкой стороне которой выбита плоским рельефом (путем углубления фона) большая фигура сидящего человека. Голова и плечи его не сохранились, так как верхняя часть плиты отбита, но видно, что он держит обеими руками перед грудью высокогорлый сосуд. Ноги человека скрещены, что условно передает характерную для кочевников сидячую позу — с поджатыми «калачиком» ногами. Ниже центральной фигуры выбиты в той же технике более мелкие изображения — охота с собакой на оленя, сосуды типичной для Таштыкской культуры формы, а на боковой грани — хищная птица, лук, колчан и другие неясные изображения. Плита эта была найдена в горно-лесном районе Хакассии, в пещере, которая служила в свое время святилищем; изваяние было предметом поклонения, олицетворяя могущественный дух родоплеменного предка,



406. Бронзовые фигурки гусей из села Ключи и с горы Изых. I в. до н. э.



407. Погребальная маска из Уйбатского чаатаса. Глина с гипсом. I—III в. н. э.

покровителя охоты — «хозяина» леса или какой-нибудь стихии.

Обзор памятников изобразительного искусства древних обитателей Минусинской котловины будет неполным, если не коснуться так называемых енисейских писаниц, точнее петроглифов,— изображений, выбитых на скалах и отдельных камнях.

Петроглифы, как и собственно писаницы (то есть нанесенные краской рисунки), встречаются здесь в большем или меньшем количестве повсюду, где есть выходы камня. Саяно-Алтайское нагорье очень богато такими памятниками. О редких изображениях на скалах антропоморфных личин, относящихся еще к Афанасьевской культуре II тысячелетия до н. э., уже упоминалось в связи с древнейшими каменными изваяниями эпохи бронзы.

Минусинско-хакасские петроглифы выбиты не только на скалах, но и на отдельных камнях курганных оград. Нередко на одной скале в тесном соседстве, иногда даже перекрывая друг друга, выбиты рисунки разных эпох. Различать их удается по техническим приемам и стилю изображения.

В карасукских и раннетагарских петроглифах выбитые острым орудием частые углубления-точки составляли сплошную линию контура или заполняли весь силуэт изображения. Некоторые изображения делали как бы частично силуэтными — сплошными точками на них покрыты лишь некоторые части, например ляшки и холка карасукского лося на так называемой Шалоболинской писанице (на правом берегу Тубы). Тонкие линии и в карасукское время прочерчивали острым инструментом.

Излюбленный сюжет карасукских петроглифов — животные, большей частью дикие, иногда целые стада. Известно карасукское изображение пары домашних быков, запряженных в повозку. Карасукские петроглифы одновременно условны и реалистичны. При некотором несоответствии пропорций тела они дают ясное представление о виде и характере животного; чувствуется, что лось быстро шагает, бык стоит неподвижно; повозка и пара быков составляют одну композицию, хотя никаких постромок, связывающих быков с дышлом повозки, художник не изобразил.

В той же точечной технике по контуру или сплошным силуэтом выбивались и тагарские петроглифы. Но в них встречается и техника резьбы гладкими желобками. Основная масса изображений — по-прежнему животные. В тагарское время появляются новые сюжеты (например, рыба) и более сложные композиции, нередко включающие изображение человека.

Фигуры людей схематичны и не всегда пропорциональны. Иногда хорошо бывают видны их головные уборы, одежда типа малицы и оружие — луки и клевцы. Животные часто трактуются в манере, близкой к карасукской, но некоторые исполнены совершенно по-иному,— например, полные экспрессии бегущие олени и шагающий навстречу им лось на скале у реки Кемчик, или сплошь покрытый стилизованными узорами хищник на могильном камне в долине Сыра. Обе композиции по исполнению весьма близки к звериному стилю тагарской бронзы. На некоторых изображениях животных выбиты завитки, условно обозначающие мускулатуру. Пятнами на теле бегущей лошади, может быть, показана ее масть «в яблоках» и тамга на крупе, но не исключено, что здесь, как и в полосато-пятнистой фигуре медведя Тесинских петроглифов, следует видеть подражание ажурным бронзовым бляхам.

На карасукской писанице есть изображение повозки; тагарские же знакомят нас и с другими видами транспорта — лодкой и нартами, в которые запряжена самка северного оленя. Охота представлена изображениями отдельных ее эпизодов и массовой облавы. Одна группа на Тесинской (Шалоболинской) писанице очень живо, хотя и без соблюдения перспективы, изображает вооруженных клевцами двух воинов, конного и пешего, расправляющихся с поверженным врагом.

Особенно интересна панорама тагарского поселка на известной писанице «Бояры» в Баградском районе *(илл. 408)*. На ней изображены четыре дома и юрта. На трех домах горизонтальными полосами показаны бревна сруба, четвертый же (левый) был, по-видимому, глинобитный — фактура его передана сплошной точечной выбивкой. Крыша левого бревенчатого дома похожа на двускатную, остальные — на шатровые. Стропила укреплены торчащими в стороны шипами. Архитектура



408. Поселок тагарской эпохи. Писаница на скалах хребта Бояры. I тыс. до н. э.

этих шатровых построек сходна с домами алтайских туболаров XIX — начала XX века н. э. Юрта колоколовидной формы напоминает монгольские юрты XIII века. Горизонтальными полосами на ней обозначены стягивающие войлок веревки. Внутри каждого жилища через входной проем видны круглые очаги. Между домами изображены люди, котлы на поддонах, а слева от поселка — животные, очевидно, домашние. Панорама эта дает наглядное представление о быте оседлого и отчасти кочевого населения Минусинской котловины в I тысячелетии до н. э.

Не менее яркую картину жизни той эпохи сохранила панорама на скале Қызыл-Қая в верховьях Уйбата. Композиция представляет общественное празднество, куда съехались члены рода или племени; люди у котлов — жрецы, занятые ритуалом жертвоприношения или приготовлением общей трапезы для пира.

Во второй половине I тысячелетия до н. э. появились выбитые на камнях изображения фантастических животных, близкие по стилю и сюжету к бронзовым.

В таштыкское время преобладающим приемом нанесения петроглифов стало прочерчивание глубоких врезных линий, хотя применялась и старая точечная техника. Прочерчиванием изображена на одном из могильных камней близ улуса Подкамень полная драматизма картина грабительского набега. Мотивы военных столкновений обычны в таштыкских петроглифах, что вполне закономерно для последней стадии разложения родового строя.

В петроглифах Таштыкской культуры представлено множество условных изображений, выбитых большей частью старым приемом точечной техники.

Это прежде всего символические знаки, причем некоторые из них аналогичны знакам, нацарапанным на игральных костях из погребений Таштыкской культуры. На камне такие знаки высекали обычно в сочетании со схематическими фигурами животных и человека. Особенно часто в условных композициях изображены птицы. Трактовка их напоминает графические рисунки птиц на таштыкских глиняных сосудах и игральных костях. Похожи они и на таштыкские бронзовые амулеты.

В заключение следует отметить, что енисейские писаницы наиболее близки по сюжетам, технике и манере изображения к синхронным им петроглифам Алтая.

Художественные памятники Тагарской культуры — самобытное явление в степном искусстве звериного стиля. На развитие тагарского искусства оказало положительное влияние знакомство местных племен сначала с культурой скифов (в середине I тысячелетия до н. э.), а затем — с сарматской и гуннской (во второй половине I тысячелетия до н. э.).

Таштыкская эпоха — время больших перемен в жизни населения Минусинской котловины. Перемены эти привели в конечном итоге к сложению угорской этнической группы, продвинувшейся на северо-запад, и к слиянию во второй половине I тысячелетия н. э. аборигенов Минусинской котловины с новыми пришельцами — кыргызами, то есть к образованию хакасской народности. Конец Тагарской культуры совпадает с укреплением могущества гуннского племенного союза, начало Таштыкской — с покорением приенисейских племен гуннами и приходом монголоидных и тюркоязычных племен — выходцев из Северо-Западной Монголии. Новые пришельцы-кочевники отчасти потеснили местное степное население, отчасти слились с ним, и в первых веках уже вместе, как единый племенной союз, боролись против господства гуннов.

Искусство рассмотренного периода характеризовалось устойчивостью древних традиций. Вместе с тем, развиваясь во взаимодействии с новыми течениями, оно принимало местные, только Таштыкской культуре свойственные формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Техника утраченной восковой модели позволяет получить на основе авторского образца только одну уникальную отливку.

[2] Дольмен — от бретонских слов — «стол» и «камень»; буквально «каменные столы».

[3] Менгир — от бретонских слов «камень» и «длинный».

[4] Кромлех — бретонское «круг из камней».

[5] Получили название в античной Греции, где подобного рода сооружения приписывались мифическим великанам — циклопам.

[6] В настоящее время изваяния из Верхне-Биджинского улуса и села Кавказское находятся в Минусинском музее, а из Аскыза и Усть-Бири — в Хакасском музее города Абакана.

[7] Близкая к этим двум статуэткам была найдена у берегов Балтийского моря в Пярну (Эстония). Подобные статуэтки известны в Финляндии и Карелии.

[8] Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. М., 1967, стр. 182.

[9] Геродот IV, 62. В. В. Латышев. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе.— „Вестник древней истории", 1947, № 2, стр. 269.

[10] Раскопки этого святилища ведутся Государственным Эрмитажем с 1939 года.

[11] Гипподам из Милета — архитектор, философ и ученый, живший в V веке до н. э. С его именем связывается планировка городов, при которой продольные и поперечные улицы образуют правильную сетку, пересекаясь под прямыми углами.

[12] В литературе было высказано предположение о том, что сосуды с изображением скифов вышли из мастерских богатой золотом Фракии. Однако большинство исследователей склонно считать их продукцией пантикапейских мастерских.

[13] Скарабеоид — типичная форма греческих гемм V и IV веков до н. э.— овальная, с выпуклой спинкой и двумя продольными отверстиями для шнура или стержня оправы.

[14] В XIX веке в гробницу проникли грабители и вырезали часть фрески. Позднее она была продана в Исторический музей в Москве, в экспозиции которого и находится.

[15] Реконструкция деревянного саркофага выполнена художником-археологом О. И. Домбровским на основе гипсовых отливок деталей саркофага, полученных путем заполнения гипсом пустот от сгнившего дерева в плотной твердой земле.

[16] Прохоровским назван по месту нахождения первого открытого богатого могильника этого времени в Южном Приуралье.

[17] «Восточный ряд» употребляется как название присущей искусству Древнего Востока манеры изображения, при которой множество предметов представлено плоскостно в ряд, в строгой последовательности.

[18] В I тысячелетии до н. э. население этой территории было объединено в несколько больших многоплеменных союзов. Скифы стояли во главе самого западного союза. По сходству материальной культуры и хозяйственного уклада автор называет «скифскими» и племена, населявшие азиатскую часть территории (*прим. ред.*).

[19] Некоторые исследователи датируют алтайские курганы этого типа III—II веками до н. э. (*прим. ред.*).

[20] С конца XVII века в Сибири существовал особый промысел «бугровщиков», артелями уходивших в глубь степей раскапывать курганы. Золотые вещи они продавали на вес, на переплавку местным воеводам и скупщикам. Ко второй половине XVIII века этот промысел в Западной Сибири заглох, потому что почти не осталось неразграбленных курганов.

[21] Амулеты в виде креста в круге и колеса употреблялись в таштыкское время; такая же форма амулетов в сочетании с парными конскими головками сохранялась у хантов в XVII—XIX веках.

ART OF PRIMITIVE SOCIETY AND ANCIENT STATES FOUND ON THE TERRITORY OF THE SOVIET UNION

(summary)

During the 50 years of their steady progress Soviet specialists have accumulated a wealth of material on the history of the architecture and the fine arts of the peoples of the Soviet Union. Soviet art scholars have discovered and re-examined many monuments of art created by Russians, Ukrainians, Georgians, Armenians, Moldavians, Byelorussians, Azerbaijanians, the peoples of the Baltic Republics, Central Asia, the North Caucasus, the Volga area, Siberia, the Far North and Far East. Various art cultures of these peoples were interconnected and influenced each other in the course of their development. This process brought about mutual understanding and consolidated humanistic and democratic principles in art. Since the Great October Revolution the creative interaction of cultures has become a fundamental principle of Soviet art, an art of socialist realism.

The History of Art of the Peoples of the U.S.S.R. in nine volumes is the first edition of a most comprehensive collection of material gleaned by Soviet art researchers. It has been compiled by a group of experts from the Institute of the Theory and History of Fine Arts of the U.S.S.R. Academy of Arts (Moscow) and a large collective of art scholars from various scientific research bodies of the Union Republics: the Rylsky Institute of Art Research, Folklore and Ethnography (Kiev), the Institute of Art Research, Ethnography and Folklore (Minsk), the Khamza Khakim-zadeh Niazi Institute of Art Research of the Uzbek Ministry of Culture (Tashkent), the Auezov Institute of Literature and Art (Alma Ata), the Institute of the History of Georgian Art (Tbilisi), the Institute of Architecture and Art (Baku), the Lithuanian State Institute of Art (Vilnius), the Institute of History (Kishinev), the Latvian Academy of Art (Riga), the Kirghiz Union of Artists (Frunze), the Ahmad Donish Institute of History (Dushanbe), the Institute of Art (Yerevan), the Turkmen State Museum of Fine Arts (Ashkhabad) and the Estonian State Institute of Art (Tallinn).

Separate volumes were compiled with the kind assistance of researchers from the institutes of archaeology of the U.S.S.R. Academy of Sciences (Moscow, Leningrad), the State Historical Museum (Moscow), the Pushkin Museum of Fine Arts (Moscow), the Hermitage, the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, the Institute of the Theory, History and Problems of Soviet Architecture (Moscow) and other scientific bodies.

The art of primitive societies is the subject-matter of the first volume which lavishly displays art relics discovered on the territory of the Soviet Union. Its opening sections are devoted to Paleolithic art when primitive man gave his first esthetic evaluation of the world around him. The portrayal of animals, and particularly those that were hunted by him, is the central theme of Paleolithic art. These portrayals fascinate us with the artist's remarkable gift of observation and unaffected response. Excellent examples of his unique talent are cave-drawings discovered in Kapova Cave in the Urals, and stone and bone figurines unearthed in the area along the Don River (Kostenki I, Gagarino), near the city of Kursk (Avdeyevo), in Eastern Siberia (Maltá and Buret), etc. They can all be classified as "small art forms", a technique that was widespread in the Paleolithic over the present territory of the Soviet Union. The most remarkable for their artistic execution are female figurines representing the goddess of motherhood. During the Late Paleolithic geometrical ornamentation, a phenomenon exclusively typical of Eastern Europe, takes pride of place. Meander ornamentation on bone articles from Mezino (the Desna) is quite unique.

At the end of the Late Paleolithic substantial changes set in: the primitive artist resorts to new themes and the portrayal of the human figure comes to occupy a prominent place in rock-drawings. This change of theme can be explained by the fact that primitive man has mastered new hunting methods, leads a settled life and engages in agriculture and cattle-breading. Late Paleolithic art reflects a change in primitive mentality as well—the artist abandons the technique of concrete images and turns to generalised forms of depiction.

The art of the Neolithic, Enaeolithic and Bronze Age took many different forms and in each case it had its own local features. The cultural influence of early civilisations of Asia Minor and to some extent of the Far East must not be disregarded. Along with agriculture, cattle-breeding and the introduction of metal implements and weapons came the specific mentality of the ancient cattle-breeder and tiller of the soil. The material culture of this period is characterised by a complex combination of old Paleolithic and new art forms borrowed from Eastern civilisations. The influence of Egypt and the cultures of the Tigris and Euphrates has reached as far as the northern areas of our country (Perun encampment site near Novgorod) and this influence was particularly pronounced in Central Asia (Southern Turkmenia), the Caucasus and the Ukraine (along the right bank of the Dnieper).

The Neolithic and Bronze Age marked an important stage in the development of art. Clay articles, particularly clay vessels of various shapes and sizes, were commonly used all over the country. The technique of impressed ornamentation becomes more elaborate and intricate and the early potter resorts to polychrome methods of decoration. Vessels from Kara-tepeh and Geoksyur in Turkmenia, the Dniester and Bug rivers (the Tripolye culture) and Trialeti in Georgia are noted for their beauty of form and design. It is an age when various arts and crafts flourish, including metal casting. The early craftsman uses bronze or copper to create wonderful figures of animals and men which decorated maceheads, *bâtons de commandement*, daggers, various buckles, etc. Jewelry from Maikop Kurghan, finds relating to the Koban culture in the Northern Caucasus, wooden and stone sculpture and carved bone from the Urals and Western Siberia are veritable *chefs d'œuvre*. Dolmens and *vishaps* in the Caucasus, mounds (*kurghans*) carrying megaliths (*babi*) on their tops in the steppes of the Black Sea area and in the Minusa Lowlands can be considered as the first architectural structures of their kind. The artist of this period comes to lay particular stress on the descriptive element of his rock-drawings. Of particular interest in this connection are Karelian petroglyphs, rock-drawings along the Ussuri and Angara rivers, in Zaraut-sai encampment site (Hissar Range) and Saimaly-tash site (Ferghana Range).

At this new stage primitive art resorts to intricate and esthetically more concrete techniques of expressing the life, needs and interests of the hunter, cattle-breeder and land-tiller. All this goes to explain its remarkable clarity, naïveté and spontaneity. A special note must be made of the fact that primitive art closely associated with magic and early religious rites.

The second part of the present volume is devoted to the artistic endeavour of the slave-owning societies that existed on the territory of the Soviet Union. The transition of the various tribes and peoples to slave-owning tooks more than one millennium (1st millennium B. C.—mid-1st millennium A. D.) and, of course, this process was not smooth and simultaneous. In the history of the nations of the Mediterranean area and of the tribes which were under the sway of ancient Greece and Rome this period is commonly termed as the age of antiquity.

The art of the peoples inhabiting the southern parts of our country (the Crimea, Southern Ukraine, the Caucasus, Central Asia and the Altai) played an important role in the general artistic development. Though in all thruthfulness it must be noted that some of the ancient states were closer to despotic autocracies of the Orient as far as the specific features of social life and culture are concerned. This is exem-

plified by the kingdoms of Urartu (9th—6th centtury B. C.) located in Armenia, and Manna located in Azerbaijan and which had a powerful impact on the cultural and artistic development of the local Albanian tribes. But, nonetheless, during the age of antiquity slave-owning was an important factor in the development of the peoples of the Northern Black Sea area. Two major generative centres of culture were located here: the Greek city-states and agglomerations of local tribes which included the Scythians, Sinds, Meots and others. And it was under the influence of Greek culture that in the course of the 1st millennium B.C. a number of slave-owning states took shape in the Caucasus—Colchis, Iberia, the kingdom of the Lesser Armenia, Airart kingdom, Sophene, etc. whose cultures evolved peculiar forms of architecture and applied arts.

The tribes of the Euro-Asian steppelands whom the Greeks called Scythians, the Persians—Saks, and in the Altai they were known as the "guardsmen of gold", displayed a remarkable artistic ability_as well. The zoomorphic style, i.e., a style extensively portraying various animals predominates in their art. The source of this style can be traced as far back as the ancient cultures of Manea, Media and Northern Iran. This specific art is the general type of artistic expression and occurs widely all across the territory of the Black Sea area up to Ordos though in certain instances it displays purely local features in the selection of technique and motifs.

Central Asia was another tremendous generative centre of culture. Here we find the birthplace of the Graeco-Bactrian kingdom, Parthia, Kushan and the tribal agglomeration of Kangyui. The peoples of these states maintained cultural contact with Iran, India, Sinkiang, Southern Siberia, ancient Greece and Rome.

In comparison with primitive art, art of the slave-owning period was a bold step forward. A gradual change in religious ideas sets in and the primitive concept of deity comes to be identified with the concept of goodness and perfection. Not infrequent is the case when deities embody ideal human qualities. Magic is replaced by mythology whose heroes are an anthropomorphic personification of human ideas. The Pantheon of principal and sundry secondary deities constituting the basis of the mythological rendering of the world, finds its representation in fine arts.

The cultural-historical development of various tribes and peoples on the territory of the U.S.S.R. had its own specific features. In each separate case it yielded its own system of sequence dating. But one feature that was definitely shared in common was the steady transition from primitive art forms to mature ones. Works of art of primitive tribes who were in their first stage of transition to a slave-owning society immensely differed from the art monuments of the peoples who had achieved statehood.

In advanced slave-owning societies architecture becomes the most congenial medium of expression. The architecture of Urartu which was nourished by the Hurrite-Hitite culture and was under Assyrian influence reached remarkable heights. In this connection mention must be made of two big fortresses—the Teishebaini Fortress and the Erebuni Fortress—and the wonderfully original Mussasir Temple. The Mussasir Temple seems to have been one of the earliest prototypes of the ancient temple. Distinctly unique are the Georgian tombs in Mtskheta and Armazis-Khevi, the palace and bath-house in Shukhuti, and the Garni palace-and-temple complex in Armenia. The great architectural complexes of Central Asia are a veritable synthesis of the art of building, sculpture and painting. The Greek tombs unearthed in the northern parts of the Black Sea area present an interesting though practically extinct aspect of Greek architecture. Monumental-decorative forms of painting and mosaics also come to play a prominent part in the artistic tendencies of the time. The tomb-paintings in Kerch and painted decorations of the Torpak-Kala Palace, and the mosaic in the bath-houses of Chersonesus and Garni are excellent examples of these tendencies.

Clay figurines of Khorezm, Sogdiana, ancient Merv and Bactria; Parthian marbles; the Airtam frieze in Termez; steles and busts of the Black Sea areas are material proof that sculpture comes to be a vigorous medium in artistic expression. This technique was vastly used in decorative and applied arts, one of which was the working of metal—a craft that combined in various proportions the unsurpassed skill of the Orient and Greece with local artistic traditions.

Time has preserved unique specimens of Urartu, Scythian, Sarmatian, Georgian and Graeco-Bactrian metal work. Remarkable specimens of jewelry have been unearthed in areas around the Black Sea, which represent one of the extinct forms of Greek art. No less remarkable are the well-preserved wood-carvings discovered in Scythian burials in the Altai and in the cities on the northern coasts of the Black Sea. Tinted ceramics of ancient Azerbaijan is outstanding for its wide range of zoomorphic forms, depictive motives and lavish incrustation. And of course we should mention the painted figure-vases imported from Athens to the northern Black Sea areas, and the original local "water-colour pelikes".

Works of art of the slave-owning societies reflect the earliest understanding of the world and man, and this, of course, imparts eternal importance to the art of this period. The art of the age of antiquity is noted for its complicated stylistic idiom, and unevenness of its development. The explanation for this can be sought in the most diversified forms of artistic and cultural interaction that prevailed in the ancient world.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ТРУДЫ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1, 2. М., 1957.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
Плеханов Г. В. Письма без адреса. Избранные философские произведения, т. V. М., 1958.
История СССР с древнейших времен до наших дней, т. 1. М., 1966.
Очерки истории СССР. Первобытнообщинный строй и древнейшие государства на территории СССР (под редакцией П. Третьякова и А. Монгайта). М., 1956.
Всеобщая история архитектуры, т. 1.— Архитектура древнего мира; т. 2, кн. 2 — Архитектура Древнего Рима. М., 1944—1948.
Всеобщая история искусств, т. 1.— Искусство древнего мира. М., 1956.
Всеобщая история архитектуры, т. 1. М., 1958.
Монгайт А. Л. Археология в СССР. М., 1955.
Формозов А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1966.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.—Л., 1962.
Абрамова З. А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.— Л., 1966.
Бадер О. Н. Каповая пещера. Палеолитическая живопись. М., 1965.
Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ ЭПОХИ НЕОЛИТА И БРОНЗОВОГО ВЕКА

Виноградов А. В. К вопросу о южных связях кельтеминарской культуры.— «Советская этнография» М.— Л., 1957, № 1, стр. 25—45.
Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток. М.— Л., 1964.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ СРЕДНЕЙ АЗИИ

Бернштам А. Н. Наскальные изображения Саймалы-таш.— «Советская этнография». М.— Л., 1952, № 2, стр. 50—68.
Максимова А. Г. Наскальные изображения урочища Тамгалы.— «Вестник Академии наук Казахской ССР». Алма-Ата, 1958, № 9, стр. 108—110.
Рогинская А. Зараут-Сай. М.— Л., 1950.
Формозов А. А. Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика.— «Советская этнография». М.—Л., 1950, № 3, стр. 170—176.
Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М, 1969.

ИСКУССТВО КАВКАЗА МЕДНОГО И БРОНЗОВОГО ВЕКА

Алекперов А. Крашеная керамика Нахичеванского края и Ванское царство.— «Советская археология». М.— Л., 1937, № II, стр. 249—262.
Байбуртян Е. А. По поводу древней керамики из Шреш-Блура.— «Советская археология». М.—Л., 1937, № III, стр. 209—213.
Джапаридзе О. М. К истории грузинских племен на ранней стадии медно-бронзовой культуры. Тбилиси, 1962.
Джапаридзе О. М. Археологические раскопки в Триалети.— «Советская археология». М.— Л., 1964, № 2, стр. 102—121.
Есаян С. А., Мнацаканян А. О. Находки новых бронзовых статуэток в Армении.— «Советская археология». М.—Л., 1970, № 2, стр. 157—168.
Иессен А. А. Древнейшая металлургия Кавказа и ее роль в Передней Азии. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии, 1935. М.— Л., 1939, стр. 91—103.
Иессен А. А. К вопросу о древнейшей металлургии меди на Кавказе.— «Известия Гос. академии истории материальной культуры», вып. 120. М.—Л., 1935, стр. 7—237.
Куфтин Б. А. Археологические раскопки в Триалети 1. Опыт периодизации памятников. Тбилиси, 1941.
Куфтин Б. А. Урартский «колумбарий» у подошвы Арарата и Куро-Аракский энеолит.— «Вестник Гос. музея Грузии», т. XIII-В. Тбилиси, 1944, стр. 1—171.
Кушнарева К. Х. Некоторые памятники эпохи поздней бронзы в Нагорном Карабахе.— «Советская археология». М.—Л., 1957, № XXVII, стр. 135—177.
Мартиросян А. А. Армения в эпоху бронзы и раннего железа. Ереван, 1964.
Материалы по археологии Грузии и Кавказа. АН ГрузССР. Тбилиси, 1955.
Мнацаканян А. Б. О двухцветной керамике Лчашена.— «Известия АН Армянской ССР». Общественные науки. Ереван, 1957, № 5, стр. 107—116.
Мнацаканян А. Б. Древние повозки из курганов бронзового века на побережье озера Севан.— «Советская археология». М.—Л., 1960, № II, стр. 139—152.
Пиотровский Б. Б. Археология Закавказья с древнейших времен до I тысячелетия до н. э. Л., 1949.
Ханзадян Э. В. Культура Армянского нагорья в III тысячелетии до н. э. Ереван, 1967.
Хачатрян Т. С. Материальная культура древнего Артика. Ереван, 1963.
Чубинашвили Т. Н. Некоторые итоги раскопок Адмиранисгора (Южная Грузия).— «Краткие сообщения Института археологии. Вып. 106. М.—Л., 1966, стр, 69—73.

МЕГАЛИТИЧЕСКИЕ СООРУЖЕНИЯ КАВКАЗА И ЗАКАВКАЗЬЯ

Аджан А. А., Гюзальян Л. Т., Пиотровский Б. Б. Циклопические крепости Закавказья.— «Сообщения Гос. академии истории материальной культуры». Л., 1932, № 1—2, стр. 61—64.
Лавров Л. И. Дольмены Северо-Западного Кавказа. (По археологическим данным.)— «Труды Абхазского института языка, литературы и истории», т. XXXI. Сухуми, 1960, стр. 101—178.
Меликсет-Беков Л. М. Мегалитическая культура в Грузии. Тбилиси, 1938.
Пиотровский Б. Б. Вишапы. Каменные статуи в горах Армении. Л., 1939.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ КАВКАЗА

Джафарзаде И. М. Наскальные изображения Кобыстана.— «Труды института истории Академии наук Азербайджанской ССР», т. XIII. Баку, 1958, стр. 20—79.
Марковин В. И. Наскальные изображения в предгорьях Северо-Восточного Дагестана.— «Советская археология». М.—Л., 1958, № I, стр. 148—162.
Марковин В. И. Древние изображения на скалах в районе Буйнакска.— «Материалы по археологии Дагестана», том II. Махачкала, 1961, стр. 124—134.
Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М., 1969.

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1963.
Крупнов Е. И. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960.
Уварова П. С. Могильники Северного Кавказа.— «Материалы по археологии Кавказа», вып. III. М., 1900.
Hančar Fr. Probleme des Kaukasischen Tierstils. Wien, 1935.
Tallgren A. M. Caucasian monuments. The Kazbek Treasure.— «Eurasia Septentrionalis Antiqua». Vol. V. Helsinki, 1930, p. 109—182.

ИСКУССТВО НЕОЛИТА И БРОНЗОВОГО ВЕКА В СТЕПНОЙ ПОЛОСЕ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Гладилін В. М. До питания про вік наскельних рисунків Кам'яноі могили.— «Археологія», т. XVI. Київ, 1964, стр. 82—88.

Рудинський М. Я. Кам'яна могила (корпус наскельних рисунків). Київ, 1961.

Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М., 1969.

Щепинский А. А. Памятники искусства эпохи раннего металла в Крыму.— «Советская археология». М.—Л., 1963, № III, стр. 38—47.

W. Gladilin. Die Felsbilder der Kamennaja Mogila in der Ukraine.— «Jahrbuch für prähistorische und etnographische Kunst». Band 22. Berlin, 1969, s. 82—92.

ИСКУССТВО ТРИПОЛЬСКИХ ПЛЕМЕН

Бибиков С. Н. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевецкая на Днестре.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 38. М.— Л., 1953.

Пассек Т. С. Периодизация трипольских поселений III—II тысячелетий до н. э.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 10. М.— Л., 1949.

Пассек Т. С. Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестровья.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 34. М,— Л., 1961.

Пассек Т. С. Новое из истории трипольских племен Днепро-Днестровского междуречья. М., 1964.

ИСКУССТВО НЕОЛИТИЧЕСКИХ ПЛЕМЕН ЛЕСНОЙ ПОЛОСЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ СССР

Городцов В. А. Галичский клад и стоянка.— «Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук». Труды секции археологии, вып. 3. М., 1928, стр. 13—54.

Гурина Н. Н. Оленеостровский могильник.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 47. М.— Л., 1956.

Гурина Н. Н. Древняя история северо-запада Европейской части СССР.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 87. М.— Л., 1961.

Замятнин С. Н. Миниатюрные кремневые скульптуры в неолите Северо-Восточной Европы.— «Советская археология». М.—Л., 1948, № X, стр. 85—124.

Линевский А. М. Петроглифы Карелии. Петрозаводск, 1939.

Равдоникас В. И. Наскальные изображения Онежского озера и Белого моря, ч. 1—2. М.— Л., 1936—1938.

Гурина Н. Н. Мир глазами древнего художника Карелии. Л., 1968.

Савватеев Ю. А. Залавруга. Л., 1970.

Лозе И. А. Костяная и роговая скульптура неолита на территории Латвии. Известия Академии наук Латвийской ССР. Рига, № 11, 1969, стр. 33—48.

Loze Y. Senákie cilvéka galvas veldojumi málá Austrum Latvijá. Известия Академии наук Латвийской ССР. Рига, 1967, № 1, стр. 22—27.

Šturms Ed. Senákie cilvéka tēli Latvija. Senatne un Maksla, IV. Riga, 1937.

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО УРАЛА И ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Дмитриев П. А. Жертвенные камни Зауралья.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР», вып. XIX. М., 1948, стр. 12—21.

Чернецов В. Н., Мошинская В. И., Талицкая И. А. Древняя история Нижнего Приобья.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 35. М.— Л., 1953.

Мошинская В. И. О некоторых каменных скульптурах Прииртышья.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР», вып. XLIII. М., 1952, стр. 45—54.

Мошинская В. И. Археологические памятники севера Западной Сибири. М., 1965.

Чернецов В. Н. Орнамент ленточного типа у обских угров.— «Советская этнография». М.—Л., 1948, № 1, стр. 139—152.

Чернецов В. Н. Нижнее Приобье в I тысячелетии нашей эры.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 58. М.— Л., 1957, стр. 136—245.

Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. Ч. 1—2. М., 1964, 1970.

Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля. «Труды Государственного Исторического музея», вып. 10. М., 1940.

Moszyńska W. On some ancient Anthropomorphic Images from west Siberia—«Popular Beliéfs and Folklore Tradition in Siberia». Budapest, 1968.

КАМЕННЫЕ ИЗВАЯНИЯ ЭПОХИ БРОНЗЫ В ЮЖНОЙ СИБИРИ

Вадецкая Э. Б. Древние идолы Енисея. Л., 1967.

Грязнов М. П., Шнейдер Е. Р. Древние изваяния Минусинских степей.— «Материалы по этнографии», т. IV, вып. 2. Л., 1928, стр. 63—93.

Грязнов М. П. Минусинские каменные бабы в связи с некоторыми новыми материалами.— «Советская археология». М.—Л.. 1950, № XII, стр. 128—156.

Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М., 1956, изд. 2.

ИСКУССТВО НЕОЛИТИЧЕСКИХ ПЛЕМЕН СИБИРИ

Окладников А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. Историко-археологическое исследование, ч. 1—3.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 18, № 43. М.— Л., 1950—1955.

Окладников А. П. История Якутской АССР, т. 1. Якутия до присоединения к русскому государству. М.— Л., 1955.

Окладников А. П. Древние амурские петроглифы и современная орнаментика народов Приамурья.— «Советская этнография». М.— Л., 1959, № 2, стр. 38—46.

Окладников А. П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными росписями. М.— Л., 1964.

Окладников А. П. Петроглифы Ангары. М.—Л., 1966.

Окладников А. П. Лики древнего Амура. Петроглифы Сакачи-Аляна. Новосибирск, 1968.

ИСКУССТВО УРАРТУ

Аджян А. А., Гюзальян Л. Г., Пиотровский Б. Б. Циклопические крепости Закавказья.— «Сообщения Гос. академии истории материальной культуры». Л., 1932, № 1—2, стр. 61—64.

Лосева И. М. Раскопки цитадели урартского города Ирпуни.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 58. М., 1955, стр. 45—52.

Мнацаканян А. О. Раскопки на побережье оз. Севан в 1956 г.— «Советская археология». М.—Л., 1956, № II, стр. 146—153.

Оганесян К. Арин-Берд (Ганли-тапа) — урартская крепость города Ирпуни.— «Известия АН Армянской ССР». Серия общественных наук. Ереван, 1951, № 8, стр. 75—88.

Оганесян К. Л. Архитектура Тейшебаини. Ереван, 1955.

Кармир-Блур. Результаты работ археологической экспедиции Института истории АН Армянской ССР и Гос. Эрмитажа. 1939—1953, вып. 1—4. Ереван, 1950—1955.

Пиотровский Б. Б. Ванское царство (Урарту). М., 1959.

Пиотровский Б. Б. Искусство Урарту VIII—VI вв. до н. э. Л., 1962.

Церетели Г. В. Урартские памятники Музея Грузии. Тбилиси, 1939.

Lehman-Haupt C. F. Armenien einst und jetzt. Bd. 1—2. Berlin, 1910—1931.

Maxwell-Hyslop K. R. Urartian Bronzes in Etruscan Tombs.— "Iraq", Vol. XVIII, 2. London, 1956, p. 150—167.

Barnett R. D. The excavations of the British Museum at Toprak-Kale near Van.— "Iraq", Vol. XII, I. London, 1950, p. 1—43.

British Museum. A guide of the Babylonian and Assyrian antiquities. London, 1922.

ИСКУССТВО СКИФСКИХ ПЛЕМЕН СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Артамонов М. К вопросу о происхождении скифского искусства.— «Сообщения Гос. Эрмитажа», XXII. Л., 1962, стр. 30—35.
Блаватский В. Д. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (IV в. до н. э. — III в. н. э.) — «Советская археология». М.— Л., 1964, № 2, стр. 13—26; № 4, стр. 25—35.
Бобринский А. А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы, вып. 1—3. СПб., 1887—1901.
Гольмстен В. В. Из области культа Древней Сибири.— В сб.: К XLV-летию научной деятельности Н. Я. Марра. «Из истории докапиталистических отношений».— «Известия Государственной академии истории материальной культуры», вып. 100. М.— Л., 1933, стр. 100—124.
Граков Б. Скіфи. Київ, 1947.
Граков Б. Н. Скифский Геракл.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 34. М.— Л., 1950, стр. 7—18.
Елагина Н. Г. Скифские антропоморфные стелы Николаевского музея.— «Советская археология». М.—Л., 1959, № 2, стр. 187—196.
Иессен А. А. Золотой олень из станицы Костромской.— В сб.: «Сокровища Эрмитажа». Л., 1947, стр. 67—70.
Ильинская В. А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля.— «Советская археология». М.—Л., 1965, № 1, стр. 86—107.
Лесков А. М. Богатое скифское погребение из Восточного Крыма.—«Советская археология». М.—Л., 1968, № I, стр. 158—165.
Пиотровский Б. Б. Скифы и Древний Восток.— «Советская археология». М.—Л., 1954, № XIX, стр. 141—158.
Погребова Н. Н. К вопросу о скифском зверином стиле.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XXXIV. М.— Л., 1950, стр. 129—141.
Прйдик Е. Мельгуновский клад 1763 года.— «Материалы по археологии России», № 31. СПб., 1911.
Ростовцев М. И. Эллинство и иранство на юге России. Общий очерк. Пг., 1918.
Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. Критическое обозрение памятников литературных и археологических. Л., 1925.
Смирнов К. Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964.
Смирнов А. П. Скифы. М., 1966.
Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 2.— Классические древности юга России. СПб., 1889.
Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа (текст М. И. Артамонова, фото В. Формана). Прага — Ленинград, 1966.
Фармаковский Б. В. Архаический период в России.— «Материалы по археологии России», № 34. Пг., 1914, стр. 15—78.
Ханенко Б. И. и В. И. Древности Приднепровья и побережья Черного моря., вып. 1—6. Киев, 1899—1907.
Черников С. С. Загадка Золотого кургана. Где и когда зародилось скифское искусство. М., 1965.
Членова Н. Л. Скифский олень.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 115. М.— Л., 1962, стр. 167—205.
Шульц П. Н. Скифские изваяния Причерноморья.— В сб.: «Античное общество». Труды конференции по изучению проблем античности. М., 1967, стр. 225—237.
Эдинг Д. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля.— «Труды Государственного Исторического музея», вып. 10. М., 1940.
Barnett K. D. The Treasure of Ziwiye.— "Iraq", Vol. XVIII, № 2. London, 1956, p. 111—116.
Borovka G. Scythian Art Keeper of Scythian Antiquities in the Hermitage Museum Leningrad. New-York, 1928.
Godard A. Le trésor de Ziwiyé (Kurdistan). Haarlem, 1950.
Minns E. H. Scythians and Greeks. A survey of ancient history and archaeology on the north coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus. Cambridge, 1913.
Minns E. H. The Art of the Northern Nomads. London, 1942.
Passek T. et Latynin B. Sur la question de «Kamennye Baby». «Eurasia Septentrionalis antiqua», Vol. IV. Helsinki, 1929, p. 290—311.
Rostovtzeff M. Iranians and Greeks in South Russia. Oxford, 1922.
Schefold K. Der scythische Tierstil in Südrussland. «Eurasia Septentrionalis antiqua», Bd. XII. Helsinki, 1938, s. 1—78.
Sulimirski T. Scythian Antiquities in Western Asia.— "Artibus Asiae", Bd. XVII, 3/4. Leipzig, 1954, p. 281—318.
Tallgren A. M. Zum Ursprungsgebiet des sogenannten scythischen Tierstils.— «Acta Archaeologica». Kopenhagen, Bd. IV, Fasc. 2—3, 1933, s. 258—264.
Tchlenova N. L'art animalier de l'époque scythique en Sibérie et en Pontide. VI Congrès International des sciences préhistoriques et protohistoriques.— «Les rapports et les informations des archéologues de L'URSS». Moscou, 1962, p. 3—14.

ИСКУССТВО АНТИЧНЫХ ГОРОДОВ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Античный город. М., 1963.
Античные города Северного Причерноморья. (Отв. ред. В. Ф. Гайдукевич и М. И. Максимова), т. 1. М.— Л., 1955.
Белов Г. Д. Херсонес Таврический. Историко-археологический очерк. Л., 1948.
Блаватский В. Д. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М., 1947.
Блаватский В. Д. Архаический Боспор.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 33. М. — Л., 1954, стр. 7—44.
Блаватский В. Д. Античная археология Северного Причерноморья. М., 1961.
Всеобщая история искусств, т. 1. — Искусство древнего мира. М., 1956, стр. 349—364.
Всеобщая история архитектуры, т. 2.— Архитектура Древнего Рима. М., 1948, стр. 367—388.
Гайдукевич В. Ф. Боспорское царство. М.— Л., 1949;
Древности Босфора Киммерийского, т. I—III. СПб., 1854.
Жебелев С. А. Северное Причерноморье. Исследования и статьи по истории Северного Причерноморья античной эпохи. М.— Л., 1953.
Зограф А. Н. Античные монеты.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 16. М.— Л., 1951.
Иванова А. П. Скульптура и живопись Боспора. Очерки. Киев, 1961.
Кобылина М. М. Фанагория.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 57. М.— Л., 1956, стр. 5—101.
Кобылина М. М. Терракотовые статуэтки Пантикапея и Фанагории. М., 1961.
Ольвия. Путеводитель по раскопкам и музею. Киев, 1959.
Передольская А. А. Фанагорийские фигурные вазы. Л., 1937.
Пятышева Н. В. Таманский саркофаг.—«Труды Государственного Исторического музея», вып. 2. Памятники культуры. М., 1949.
Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. Т. 1—2. СПб., 1913—1914.
Славин Л. М. Древний город Ольвия. Киев, 1951.
Стасов В. В. Катакомба с фресками, найденная в 1872 г. близ Керчи. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1894, стр. 213—290.
Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1.— Классические древности юга России; вып. 2.— Древности скифо-сарматские. СПб., 1889.
Фармаковский Б. В. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории.— «Записки Российской Академии истории материальной культуры», вып. 1. Пг., 1921.
Худяк М. М. Из истории Нимфея VI—III веков до н. э. Л., 1962.
Шелов Д. Б. Античный мир в Северном Причерноморье. М., 1956.
Ebert M. Südrussland im Altertum. Bonn—Leipzig, 1921.
Kieseritzky G. and Watzinger C. Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin, 1909.
Antiquités du Bosphore Cimmérien (1854). Reéditées avec un commentaire nouveau et un index général des Comptes Rendus par Salomon Reinach. Paris, 1892.

ИСКУССТВО ПОЗДНИХ СКИФОВ В КРЫМУ

Бабенчиков В. П. Некрополь Неаполя Скифского.— В сб.: «История и археология Древнего Крыма». Киев, 1957, стр. 94—141.
Веселовский Н. И. Скифский всадник.— «Известия Таврической ученой архивной комиссии», вып. 14. Симферополь, 1891, стр. 81—83.

Дашевская О. Д. Граффити на стенах здания в Неаполе Скифском.— «Советская археология». М.—Л., 1962, № 1, стр. 173—194.
Домбровский О. И. О технике декоративной живописи Неаполя Скифского.— «Советская археология». М.— Л., 1961, № 4, стр. 88—93.
Иванова А. П. Искусство античных городов Северного Причерноморья. Л., 1953.
Погребова Н. Н. Погребения в мавзолее Неаполя Скифского.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 96. М.— Л., 1961, стр. 103—213.
Шульц П. Н. Скульптурные портреты скифских царей Скилура и Палака.— «Краткие сообщения института истории материальной культуры». Вып. XII. М.—Л., 1946, стр. 44—57.
Шульц П. Н. Мавзолей Неаполя Скифского. М., 1953.
Шульц П. Н. Исследования Неаполя Скифского (1945—1950).— Сб.: «История и археология Древнего Крыма». Киев, 1957, стр. 61—93.
Шульц П. Н., Головкина В. А. Неаполь Скифский.— Сб.: «По следам древних культур». М., 1951, стр. 143—168.
Шульц П. Н. Надгробный рельеф сарматского кургана.—В сб.: «Культура античного мира». М., 1966, стр. 278—286.
Яценко И. В. Декоративная роспись общественного здания в Неаполе Скифском.— «Советская археология». М.—Л., 1960, № 4, стр. 91—112.

САРМАТСКОЕ ИСКУССТВО

Граков Б. Н. Пережитки матриархата у сармагов. — «Вестник древней истории». М., 1947, № 3, стр. 100—121.
Мацулевич Л. А. Погребение варварского князя в Восточной Европе.— «Известия Государственной академии истории материальной культуры», вып. 112. Л., 1934.
Ростовцев М. И. Курганные находки Оренбургской области эпохи раннего и позднего эллинизма.— «Материалы по археологии России», вып. 37. Пг., 1918.
Ростовцев М. И. Эллинство и иранство на юге России. Общий очерк. Пг., 1918.
Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. Л., 1925.
Скалон К. М. Изображения животных на керамике сарматского периода.— «Государственный Эрмитаж. Труды отдела истории первобытной культуры», т. 1, 1941, стр. 173—218.
Синицын И. В. Археологические раскопки на территории Нижнего Поволжья.— «Ученые записки Саратовского государственного университета». Выпуск исторический, т. XVII. Саратов, 1947, стр. 3—134.
Смирнов К. Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М., 1964.
Смирнов К. Ф. Вооружение савроматов.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 101. М.— Л., 1961.
Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. III.— Древности времен переселения народов. СПб., 1890.
Шилов В. П. Калиновский курганный могильник.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 60. М.— Л., 1959, стр. 323—523.
Grakow B. Monuments de la culture scythique entre la Volga et les monts Oural.— «Eurasia Septentrionalis Antiqua», vol. III Helsinki, 1928, p. 25—62.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРУЗИИ

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1963.
Апакидзе А., Гобеджишвили Г., Каландадзе А., Ломтитадзе Г. Мцхета. т. I. Тбилиси, 1955.
Апакидзе А. Города Древней Грузии. Тбилиси. 1968.
Меликишвили Г. А. К истории Древней Грузии. Тбилиси, 1959.
Месхиа Ш. А. Города и городской строй феодальной Грузии XVII—XVIII вв. Тбилиси, 1959.
Смирнов Я. И. Ахалгорийский клад. Тифлис, 1934.
Чубинашвили Г. Н. Очерк развития в Грузии дофеодальной архитектуры «Ars Georgica». Изыскания Института истории грузинского искусства АН Грузинской ССР, т. 5. Тбилиси, 1959, стр. 55—65.
Чубинашвили Г. Н. Архитектура Грузии.— В кн.: «Всеобщая история архитектуры», т. 1. М., 1958, стр. 275—277.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

Аракелян Б. Н. Мозаика из Гарни. (Об архитектурных памятниках Древней Армении по материалам археологических раскопок.)— «Вестник древней истории». М., 1956, № 1, стр. 143—156.
Аракелян Б. Н. Мозаичный пол в крепости Гарни. «Klio» Beiträge zur alten Geschichte. Bd. 37. Leipzig, 1959, стр. 232—240.
Гарни. Крепость и поселение. Отв. ред. Б. Б. Пиотровский, т. 1—2. Ереван, 1951—1957.
Гоян Г. 2000 лет армянского театра, т. 1.— Театр Древней Армении по памятникам материальной культуры и древним текстам. М., 1952.
Саинян А. А. Гарни и Гегард. М., 1950.
Тирацян Г. А. Опыт периодизации истории материальной культуры Древней Армении.— «Известия Академии наук Армянской ССР.—Общественные науки». Ереван, 1957, № 2, стр. 77—90.
Тревер К. В. Очерки по истории культуры Древней Армении II в. до н. э.— IV в. н. э. М.—Л., 1953.
A survey of Persian art from prehistoric times to the present. Ed: A. U. Pope. London, 1958.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО АЗЕРБАЙДЖАНА

Абилова Г. А. О менгирах Азербайджана.— «Труды музея истории Азербайджана», т. II. Баку, 1957, стр. 115—118.
Алиев Играр. История Мидии, т. 1. Баку, 1960.
Ашурбейли С. Б. Скульптура Азербайджана древнего периода и периода средневековья.— «Труды Музея истории Азербайджана», т. I. Баку, 1956, стр. 51—109.
Ваидов Р. М. Мингечаур в III—VIII веках. По материалам археологических раскопок. Баку, 1961.
Гуммель Я. И. Археологические очерки. Сб. статей. Баку, 1940.
Джафарзаде И. М. Наскальные изображения Кобыстана в Азербайджанской ССР.— «Труды Музея истории Азербайджана», т. XIII. Баку, 1958, стр. 20—79.
Джафарзаде И. М. Циклопические сооружения Азербайджана.— «Труды Азербайджанского филиала АН СССР», т. 55. Баку, 1938, стр. 5—54.
Дьяконов М. М. История Мидии с древнейших времен до конца IV века до н. э. М.— Л., 1956.
Исмизаде О. Ш. Ялойлутепинская культура. Баку, 1956.
Казиев С. М. Археологические раскопки в Мингечауре. Альбом кувшинных погребений Мингечаура. Баку, 1960.
Крачковская В. А. Историческое значение памятников южноарабской архитектуры.— «Советское востоковедение», т. IV. М., 1947, стр. 105—128.
Материальная культура Азербайджана, т. I—II. Баку, 1951.
Рзаев Н. И. О некоторых вопросах искусства Кавказской Албании.— «Известия АН Азербайджанской ССР. Серия общественных наук», № 3. Баку, 1961, стр. 49—64.
Рзаев Н. И. Зооморфные сосуды — особый вид художественной керамики Кавказской Албании.— «Известия АН Азербайджанской ССР. Серия общественных наук», № 7. Баку, 1961, стр. 93—104.
Рзаев Н. И. Художественные особенности керамических фляг Кавказской Албании.— «Доклады АН Азербайджанской ССР», т. XVII, № 8. Баку, 1961, стр. 759—763.
Рзаев Н. И. Декоративное значение конструктивных элементов в художественной керамике Кавказской Албании.— «Известия АН Азербайджанской ССР. Серия общественных наук», № 11. Баку, 1961, стр. 75—86.
Тревер К. В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. IV в. до н. э.— VII в. н. э. М.— Л., 1959.
Хәлилов Ҹәббәр. Гәрби Азәрбаjҹанын тунҹ дөвру вә дәмир дөврүнүң әввәлләринә аид археоложи абидәләри. (Шамхор вә зәјәм чајлары һөвзәләри). Бакы, 1959.
Халилов Д. А. Каменные статуи из Хынысly.— «Доклады АН Азербайджанской ССР», т. XVI, № 11. Баку, 1960, стр. 1125—1128.
Morgan de G. Mission scientifique en Perse, t. 1—3. Paris, 1895—1905.

Herzfeld E. Iran in the Ancient East. Archaeological studies presented in the Lowell lectures at Boston. London—New-York, 1941.
Sarre F. und Herzfeld E. Iranische Felsreliefs. Berlin, 1910.
Vanden Berghe L. Archéologie de l'Iran ancien. («Documenta et monumenta orient's antique», vol. 6). Leiden, 1959.
Chirshman R. Fouilles de Sialk, près de Kashan 1933, 1934, 1937. Paris, vol. 1—2, 1938—1939.
Godard A. Le trésor de Ziwiye (Kurdistan). Haarlem, 1950.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Кой-Крылган-кала — памятник культуры древнего Хорезма. IV в. до н. э.— IV в. н. э. Под ред. С. П. Толстова и Б. И. Вайнберга. М., 1967.
Кошеленко Г. А. Культура Парфии. М., 1966.
Массон М. Е. и Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны Нисы. Альбом. М., 1956; текст. Ашхабад, 1959.
Массон В. М. Страна тысячи городов. М., 1966.
Материалы Хорезмской экспедиции. Под ред. С. П. Толстова. Вып. 1. М., 1959; вып. 6. М., 1968.
Мешкерис В. А. Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962.
Нурмухаммедов Нагим-Бек. Искусство Казахстана. М., 1970.
Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
Пугаченкова Г. А. Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии. Ташкент, 1966.
Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., 1967.
Пугаченкова Г. А. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М., 1958.
Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб., 1900.
Ставиский Б. Я. Между Памиром и Каспием. М., 1966.
Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948.
Толстов С. П. По древним дельтам Окса и Яксарта. М., 1962.
Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.—Л., 1940.
Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Под ред. М. Е. Массона. Ашхабад. Т. I — 1949; т. II — 1953; т. XI — 1962; т. XII — 1963.
Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР под ред. С. П. Толстова. М., Т. I — 1952; т. II — 1958; т. IV — 1959.
Barger E. Exploration of Ancient Sites in Northern Afghanistan.— "The Geographical Journal". Vol. XCIII, No 5. New-York. 1939, p. 377—398.
Chirshman R. Begram. Recherches archéologiques et historiques sur les Kouchans.— «Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan». Vol. XII. Le Caire, 1946.
Dalton O. M. The treasure of the Oxus with other examples of early oriental metalwork. London, 1964.
Gardner P. The coins of the Greek and Scythic kings of Bactria and India in the British Museum. London, 1896.
Herzfeld E. Iran in the Ancient East. Archaeological studies presented in the Lowell lectures at Boston. London, 1941.
Gandhâran art in Pakistan. With 577 all. photogr. by Islay Lyons and 75 pictures from other sources. Introd. and descriptive catalogue by Harald Ingholt. New-York, 1957.
Morgan de G. Manuel de numismatique oriental de l'antiquité et du moyen âge. Vol. I. Paris, 1923—1926.
Rowland B. Gandhâra and Late Antique Art: The Buddha Image.— "American Journal of Archaeology", Vol. XLXI, No. 2. New-York, 1942, p. 223—236.
Trever C. Tertacottas from Afrasiab. M.—L., 1934.
Weitzmann K. Three "Bactrian" Silver Vessels with illustration from Euripides.—"The Art Bulletin", Vol. XXV, No. 4. New-York, 1943, p. 289—324.

ИСКУССТВО АЛТАЯ И ЮЖНОЙ СИБИРИ В СКИФСКОЕ ВРЕМЯ

Грязнов М. Древнее искусство Алтая (Альбом). Л., 1958.
Клеменц Д. А. Древности Минусинского музея. Памятники металлических эпох. Томск, 1886.
Радлов В. В. Сибирские древности, т. 1, вып. 1—3. Т. 2. («Материалы по археологии России», № 3, 5, 15, 37). СПб., 1888—1902.
Руденко С. И. Искусство скифов Алтая. М., 1949.
Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.— Л., 1960.
Руденко С. И. Искусство Алтая и Передней Азии. (Середина I тысячелетия до н. э.). М., 1961.
Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 3— Древности времен переселения народов. СПб., 1890.
Anderson J. G. Hunting Magic in the Animal Style.—"The Museum of Far Eastern Antiquities". (Östasiatiska Samlungarna). Bull. 4. Stockholm, 1932, s. 221—278.
Azarpay G. Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk.—"Artibus Asiae", Vol. XXII, No. 4. Leipzig, 1959, p. 313—339.
Borovka G. Scythian Art. Keeper of scythian antiquities in the Hermitage museum Leningrad. New-York, 1928.
Dalton O. M. The treasure of the Oxus with other examples of early oriental metalwork. London, 1926 (1964).
Hančar Fr. The Eurasian Animal Style and the Altai Complex.— "Artibus Asiae", Vol. XV, No. 1. Leipzig, 1952, p. 171—194.
Jettmar K. The Altai before the Turks.— "The Museum of Far Eastern Antiquities". (Östasiatiska Samlungarna.) Bull. 23, Stockholm, 1951, s. 135—223.
Minns E. H. The Art of the Northern Nomads. London, 1942.
Roes A. Achaemenid Influence upon Egyptian and Nomad Art.— "Artibus Asiae", Vol. XV, No. 1/2. Leipzig, 1952, p. 17—30.
Tallgren A. M. Collection Tovostine des antiquités préhistoriques de Minoussinsk, conservée chez le dr. Karl Hedman Vasa. Helsingfors, 1917.

ИСКУССТВО ПЛЕМЕН ХАКАССКО-МИНУСИНСКОЙ КОТЛОВИНЫ

Грязнов М. П. Боярская писаница.— «Проблемы истории материальной культуры». Л., 1933, № 7—8, стр. 41—45.
Грязнов М. П. Древняя бронза Минусинских степей.— «Труды отдела первобытной культуры Государственного Эрмитажа», т. 1. Л., 1941, стр. 237—272.
Грязнов М. П. Северный Казахстан в эпоху ранних кочевников.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 61. М.—Л., 1956, стр. 8—16.
Грязнов М. П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири.— «Археологический сборник», вып. 3— Эпоха бронзы и раннего железа. Л., 1961, стр. 7—31.
Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951.
Клеменц Д. А. Древности Минусинского музея. Памятники металлических эпох (с атласом). Томск, 1886.
Кузнецов-Красноярский И. П.— Минусинские древности, вып. 1. Томск, 1908.
Кызласов Л. Р. Таштыкская культура. Эпоха (I в. до н. э.— V в. н. э.) в истории Хакасско-Минусинской котловины. М., 1960.
Левашова В. П. Из далекого прошлого южной части Красноярского края. Красноярск, 1939.
Радлов В. В. Сибирские древности, т. 1, вып. 1—3. Т. 2 («Материалы по археологии России», № 3, 5, 15, 37). СПб., 1888—1902.
Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 3 — Древности времен переселения народов. СПб., 1890.
Членова Н. Л.— Происхождение и ранняя история племен Тагарской культуры. М., 1967.
Appelgren-Kivalo, H. Alt-Altaische Kunstdenkmäler. Helsingfors, 1931.
Tallgren A. M. Collection Tovostine des antiquités préhistoriques de Minoussinsk. Conservée chez le dr. Karl Hedman Vasa. Helsingfors, 1917.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

100. Голова человека в шлеме с реки Туй (близ Тобольска). Темно-зеленый змеевик. Эпоха раннего железа. Историко-архитектурный музей-заповедник. Тобольск

101. Роговая пластинка с меандровым орнаментом, оканчивающаяся головкой зверя, из Усть-Полуя (устье Оби). I тыс. до н. э. МАЭ. Ленинград

102. Бронзовая литая пряжка с реки Салым (Тюменская область). I тыс. до н. э. Историко-архитектурный музей-заповедник. Тобольск

103. Изваяние саблевидной формы. Находилось близ Уйбатского чаатаса (Хакасская автономная область, река Уйбат). Гранит. II тыс. до н. э. Эрмитаж

104. Изваяние с головой барана. Находилось близ Усть-Бирского чаатаса (Хакасская автономная область, река Бирь). Гранит. II тыс. до н. э. Областной краеведческий музей. Абакан

105. Так называемый «Ахмарчинский баран». Находился на кургане Верхне-Биджинском (Хакасская автономная область). Гранит. II тыс. до н. э. Музей им. Н. М. Мартьянова. Минусинск

106. Изваяние в виде четырехгранного столба с двумя личинами. Находилось близ улуса Тазмина (левый берег Бири, Хакасская автономная область). Гранит. II тыс. до н. э. Музей им. Н. М. Мартьянова. Минусинск

107. Медведь. Фигурка из Самусьского могильника близ Томска. Песчаник. VI — V тыс. до н. э. Музей антропологии и этнографии при университете. Томск

108, 109. Лоси. Роговые фигурки из погребения у села Базаиха на Енисее (близ Красноярска). IV—III тыс. до н. э. МАЭ. Ленинград

110. Рыба из могильника в Верхоленске. Мягкий сланец. IV — III тыс. до н. э. Эрмитаж

111. Фигурки людей из могильника Усть-Уда (Устье Ангары). Бивень мамонта. IV — III тыс. до н. э. Областной краеведческий музей. Иркутск

112. Маски мифических духов или чудовищ у села Шереметьевское (бассейн Уссури). Амуро-Уссурийские петроглифы. II — I тыс. до н. э.

113. Наскальное изображение лося у села Сакачи-Алян (Дальний Восток). II — I тыс. до н. э.

114. Изображение птицы на скалах реки Уссури. II — I тыс. до н. э.

115. Цитадель города Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана. VII в. до н. э. План

116. Цитадель Эребуни (Арин-Берд) на юго-востоке Еревана. Первая четверть VIII в. до н. э. План

117. Урартское здание и башня. Рельеф на бронзовой пластине из Топрах-кале (Ван). VIII в. до н. э. Британский музей

118. Бог Тейшеба. Каменный рельеф из Адильджеваза (северный берег озера Ван). VIII в. до н. э. Реконструкция

119. Хорхорская пещера (южная сторона Ванской скалы). IX — VIII вв. до н. э. План

120. Бронзовая фигурка крылатого льва с человеческим торсом. Часть трона из Топрах-кале (Ван). Лицо из белого камня с инкрустированными глазами. Следы позолоты и эмали. VII в. до н. э. Эрмитаж. Цветная

121. Бронзовая фигурка жреца (?). Часть трона из Топрах-кале (Ван). Следы позолоты, белый камень, цветная смальта и паста. VII в. до н. э. Берлин

122. Ножка трона в виде фигурки быка из Топрах-кале (Ван). Бронза, следы позолоты. VII в. до н. э. Эрмитаж

123. Статуэтка богини Арубани из развалин крепости Дарабей (близ Вана). Бронза, покрытая темно-зеленой патиной. VII — VI вв. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

124. Бог Тейшеба. Навершие бронзового штандарта из Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана. VIII в. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

125. Фигурка богини из Топрах-кале (Ван). Слоновая кость. VII в. до н. э. Британский музей

126. Бронзовая голова коня. Навершие дышла колесницы из Тейшабаини (Кармир-Блур) близ Еревана. VIII в. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

127. Бронзовая крылатая женская фигурка. Украшение ручки котла из гробницы у поста Алишар (граница Закавказья и Ирана). VII в. до н. э. Эрмитаж

128. Бронзовая головка. Фрагмент украшения ручки котла из Топрах-кале (Ван). VII в. до н. э. Берлин

129. Фрагмент бронзового щита урартского царя Сардури II из Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана. Середина VIII в. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

130, 131. Львы и быки. Изображения на бронзовом щите урартского царя Сардури II из Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана

132. Бронзовый шлем урартского царя Сардури II из Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана. Середина VIII в. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

133. Черный лощеный сосуд в виде сапога с узором из вдавленных линий и с росписью из Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана. Глина. VIII — VII вв. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

134. Боевая колесница. Фрагмент изображения на бронзовом шлеме урартского царя Аргишти I из Тейшебаини (Кармир-Блур) близ Еревана. Вторая четверть VIII в. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

135. Бронзовый пояс из селения Заким (Карсская область Турции). VIII — VII вв. до н. э. Эрмитаж

136. Изваяние воина из кургана у станицы Елизаветинской (Нижний Дон). Известняк. VI — V вв. до н. э. ГИМ. Москва

137, 138. Черные лощеные черпаки с резным орнаментом, заполненным белой пастой со Среднего Поднепровья (Украинская ССР). Глина. VI — V вв. до н. э. Исторический музей Украинской ССР. Киев

139. Бляхи в виде лап хищника из Острой Могилы (близ Ногайска). Бронза. Конец V в. до н. э. ГИМ. Москва

140. Бляхи в виде голов хищной птицы из так называемой «Витовой Могилы» (Украинская ССР, Харьковская область). Золото. VI — V вв. до н. э. ГИМ. Москва

141. Изображения хищников на бляхах колчана из так называемой «Витовой Могилы» (Украинская ССР, Харьковская область). Золото. VI — V вв. до н. э. ГИМ. Москва

142. Фрагмент изображения на чаше из Келермесского кургана (Кубань). Штамповка на листовом золоте. Начало VI в. до н. э. Эрмитаж

143. Псалия из курганов у станицы Елизаветинской (Кубань). Бронза. V — IV вв. до н. э. Эрмитаж

144. Золотая обкладка ножен меча из Литого кургана, так называемого «Мельгуновского клада» (близ Новороссийска). VII — начало VI в. до н. э. Эрмитаж

145. Золотая обкладка ножен меча из Келермесского кургана (Кубань). Начало VI в. до н. э. Эрмитаж

195. Голова Деметры. Роспись центральной плиты свода склепа Большая Близница (близ Керчи). IV в. до н. э.

196. Краснофигурный кувшин (ольпа) с изображением Силена, похитившего герму Диониса. Найден в Пантикапее (Керчь). Афинский мастер. Глина, черный лак. Середина V в. до н. э. Эрмитаж

197. Сфинкс. Фигурный лекиф, найден в Фанагории (Таманский полуостров). Афинский мастер. Глина, раскрашенная с позолотой, черный лак. Конец V — начало IV в. до н. э. Цветная

198. Суд Париса. Гравированный рисунок на пластинке слоновой кости из кургана Куль-Оба (близ Керчи). Конец V в. до н. э. Эрмитаж

199. Похищение Левкипид. Гравированный рисунок на пластинке слоновой кости из кургана Куль-Оба (близ Керчи). Конец V в. до н. э. Эрмитаж

200. Арибаллический лекиф с изображением охоты. Найден в Пантикапее (Керчь). Из мастерской Ксенофанта Афинянина. Глина черная, глазурованная. Накладные рельефы расписаны. Начало IV в. до н. э. Эрмитаж. Цветная

201. Арибаллический лекиф. Найден в Змеином кургане (близ Керчи). Из мастерской Ксенофанта Афинянина. Глина черная, глазурованная. Накладные рельефы расписаны. Начало IV в. до н. э. Эрмитаж

202. Краснофигурная кальпида с изображением эротов и подруг, приносящих дары невесте. Найдена в Пантикапее (Керчь). Афинский мастер. Глина, черный лак, белая краска, пурпур, позолота. Конец V — начало IV в. до н. э. Эрмитаж

203. Так называемая «акварельная пелика» из Фанагории (Таманский полуостров). Глина, краска. IV — III вв. до н. э. Эрмитаж

204. Голова Геракла из Херсонеса (Крым). Мрамор. IV в. до н. э. Эрмитаж

205. Голова Асклепия из Ольвии (устье Днепра и Буга). Мрамор. IV в. до н. э. ГИМ. Москва

206. Стела из Пантикапея (Керчь). Ионийский мастер. Мрамор. Первая половина V в. до н. э. Эрмитаж

207. Голова Гигиеи из Ольвии (устье Днепра и Буга). Александрийская школа. Мрамор. III в. до н. э. Эрмитаж

208. Голова Асклепия из Ольвии (устье Днепра и Буга). Александрийская школа. Мрамор. III в. до н. э. Эрмитаж

209. Акротерий из Фанагории (Таманский полуостров). Мрамор. Третья четверть IV в. до н. э. ГМИИ. Москва

210. Так называемый «Таманский саркофаг» из кургана Лысая Гора (Таманский полуостров). Мрамор. IV — III вв. до н. э. ГИМ. Москва

211. Голова эллинистического царя (м. б. Митридат Евпатор) из Пантикапея (Керчь). Мрамор. Конец II — I вв. до н. э. Эрмитаж

212. Гера. Резной позолоченный рельеф с деревянного саркофага из Змеиного кургана (близ Керчи). IV в. до н. э. Эрмитаж

213. Резной орнамент. Рельеф с деревянного саркофага из Змеиного кургана (близ Керчи). IV в. до н. э. Эрмитаж

214. Аполлон. Резной позолоченный рельеф с деревянного саркофага из Змеиного кургана (близ Керчи). IV в. до н. э. Эрмитаж

215. Ниобиды. Ажурный рельеф саркофага из Керчи. Дерево со следами окраски. Вторая половина II в. н. э. Эрмитаж

216. Лев. Ажурный рельеф саркофага из Керчи. Дерево со следами окраски. Вторая половина II в. н. э. Эрмитаж

217. Жрец с мальчиком. Терракотовая статуэтка из кургана Большая Близница (близ Керчи). Конец V — начало IV в. до н. э. Эрмитаж

218. Терракотовая статуэтка старухи из погребения на Глинище в Керчи. Конец V — начало IV в. до н. э. Эрмитаж

219. Пирующий Геракл с тимпаном. Терракотовая статуэтка из кургана Большая Близница (близ Керчи). Конец V — начало IV в. до н. э. Эрмитаж

220. Терракотовая статуэтка женщины в плаще из могильника в Херсонесе (близ Севастополя). III в. до н. э. Эрмитаж

221. Височная подвеска с изображением головы Афины из кургана Куль-Оба (близ Керчи). Золото. IV в. до н. э. Эрмитаж

222. Битва аримаспов с грифонами. Рельеф на золотом калафе из кургана Большая Близница (близ Керчи). Золото. IV в. до н. э. Эрмитаж

223. Браслет из кургана Куль-Оба (близ Керчи). Золото, скань, голубая эмаль. IV в. до н. э. Эрмитаж

224. Конные скифы. Фрагмент золотой гривны из кургана Куль-Оба (близ Керчи). Скань, синяя и голубая эмаль. IV в. до н. э. Эрмитаж

225. Диадема из Артюховского кургана. Фанагория (Таманский полуостров). Золото, голубая и розовая эмаль, скань, гранат. IV в. до н. э. Эрмитаж

226. Амфора из Чертомлыкского кургана (под Никополем). Серебро с позолотой. Начало IV в. до н. э. Эрмитаж

227. Скиф, натягивающий лук. Рельеф на амфоре из Чертомлыкского кургана (под Никополем). Серебро с позолотой. Начало IV в. до н. э. Эрмитаж

228. Скиф, стреноживающий коня. Рельеф на амфоре из Чертомлыкского кургана (под Никополем). Серебро с позолотой. Начало IV в. до н. э. Эрмитаж.

229. Скиф, останавливающий коня. Рельеф на амфоре из Чертомлыкского кургана (под Никополем). Серебро с позолотой. Начало IV в. до н. э. Эрмитаж

230, 231. Золотой статер из Пантикапея (Керчь). Аверс — голова Сатира, реверс — грифон, идущий по колосу. 325—300 гг. до н. э.

232, 233. Серебряный статер из Ольвии (устье Буга и Днепра). Аверс — голова Афины, реверс — орел с рыбой. 350—320 гг. до н. э.

234, 235. Серебряная дидрахма из Пантикапея (Керчь). Аверс — голова молодого Сатира, реверс — голова быка. 325—300 гг. до н. э.

236. Летящая цапля. Гемма из кургана Юз-Оба (близ Керчи). Работа Дексамена Хиосского. Голубой халцедон. Вторая половина V в. до н. э. Эрмитаж

237. Перс, проверяющий стрелу. Гемма на золотом перстне из женского погребения на горе Митридат (близ Керчи). Работа Афинада. Вторая половина V в. до н. э. Эрмитаж

238. Сцена жертвоприношения. Роспись люнета в склепе 1891 г. Северный склон горы Митридат (близ Керчи). Конец I в. до н. э.— I в. н. э. Копия М. В. Фармаковского. Цветная

239. Калипсо. Деталь росписи стены склепа Деметры на Глинище в Керчи. Начало I в. н. э. Копия М. В. Фармаковского

240. Роспись потолка склепа Деметры на Глинище в Керчи. Начало I в. н. э. Копия М. В. Фармаковского. Общий вид

241. Похищение Коры. Роспись южного люнета склепа Деметры на Глинище в Керчи. Начало I в. н. э. Копия М. В. Фармаковского

288—290. Серебряные драхмы с портретами царя Тиграна II и изображением богини. I в. н. э.

291, 292. Серебряная драхма с портретом армянского царя Артавазда II и изображением колесницы. I в. н. э.

293. Глиняный ритон с протомой медведя из Древнего Армавира (Армянская ССР). III—I вв. до н. э. Исторический музей Армении. Ереван

294. Развалины храма в Гарни (Армянская ССР). Базальт. I в. н. э.

295. Храм в Гарни (Армянская ССР). I в. н. э. Реконструкция архитектора Н. Г. Буаниатяна, 1933 г.

296. Северо-восточный торец подиума храма в Гарни (Армянская ССР). Базальт. I в. н. э.

297. Капитель угловой колонны храма в Гарни (Армянская ССР). Базальт. I в. н. э.

298. Акантовый лист. Фрагмент декора храма в Гарни (Армянская ССР). Базальт. I в. н. э.

299. Кронштейн двери храма в Гарни (Армянская ССР). Базальт. I в. н. э.

300. Фетида. Фрагмент мозаичного пола бани крепости Гарни (Армянская ССР). III в. н. э.

301. Голова статуи из местности Толк (близ Еревана). Желтоватый туф. III в. н. э. Исторический музей Армении. Ереван

302. Терракотовая голова из Вагаршапата (Армянская ССР). I — II вв. н. э. Исторический музей Армении. Ереван

303. Бронзовая маска Диониса-Вакха из городища Ани (Армянская ССР). II — III вв. н. э. Исторический музей Армении. Ереван

304. Комплекс сооружений V — IV вв. до н. э. на холме Сары-тепе (Казахский район Азербайджанской ССР). План

305. База колонны из комплекса зданий на холме Сары-тепе (Казахский район Азербайджанской ССР). V — IV вв. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

306. Черный лощеный сосуд из кувшинных погребений Мингечаура (Азербайджанская ССР). Глина. IV — III вв. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

307. Сообщающийся сосуд с вырезной орнаментацией, заполненной белой пастой из курганного погребения Мингечаура (Азербайджанская ССР). Серая глина. X — IX вв. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

308. Сероглиняный кувшин из Мингечаура (Азербайджанская ССР). IV — III вв. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

309. Чаша на кольцевой ножке, инкрустированная точечным серебром из кувшинных погребений Мингечаура (Азербайджанская ССР). Каолинизированный розовато-фиолетовый туффит. VII — V вв. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

310. Зооморфный сосуд из кувшинных погребений Мингечаура (Азербайджанская ССР). Красная глина. I в. до н. э.— I в. н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

311. Красноглиняный ритон из кувшинных погребений Мингечаура (Азербайджанская ССР). I в. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

312. Кувшин со сливом «ялойлутепинского типа» из Топрак-кала (Казахский район Азербайджанской ССР). Красная глина. I в. до н. э.— I в. н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

313. Стеклянный бокал с белой поливой из села Калагая (Исмаильский район Азербайджанской ССР). I — II вв. н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

314. Кувшин с пиктографической росписью из кувшинных погребений Мингечаура (Азербайджанская ССР). Красная глина. I в. до н. э.— I в. н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

315. Стеклянный сосуд с белой поливой из Мингечаура (Азербайджанская ССР). I — III вв. н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

316. Бронзовое зеркало с зооморфной ручкой из Мингечаура (Азербайджанская ССР). VI — V вв. до н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

317. Золотые серьги из села Калагая (Исмаильский район Азербайджанской ССР). II — I вв. до н. э.— I — II вв. н. э. Музей истории Азербайджана. Баку

318. Воин-сак. Рельеф на золотой пластине из так называемого «Аму-Дарьинского клада». Бактрия. IV — III вв. до н. э. Британский музей

319. Изображение охотничьих сцен на серебряном умбоне щита из так называемого «Аму-Дарьинского клада». Бактрия. IV — III вв. до н. э. Британский музей

320. Як. Украшение бортика бронзовой курильницы с берегов Иссык-Куля (Киргизская ССР). VI — IV вв. до н. э. Эрмитаж

321. Парфянская крепость на городище Дурнали. Маргиана (Туркменская ССР). II — III вв. н. э. План

322. Башни с гофрами городища Чильбурдж. Маргиана (Туркменская ССР). II — III вв. н. э.

323. Храмовый комплекс Кой-Крылган-кала. Древний Хорезм (Кара-Калпакская АССР). IV — III вв. до н. э.— начало н. э. Общий вид

324. План южного комплекса городища Старой Нисы (Митридатокерт). Парфия (близ Ашхабада). III — II вв. до н. э.

325. Квадратный зал дворца в южном комплексе городища Старой Нисы (Митридатокерт). Парфия (близ Ашхабада). Конец III — II вв. до н. э. Реконструкция

326. Фасад храма городища Новой Нисы. Парфия (близ Ашхабада). III — II вв. до н. э. Реконструкция

327. Дворец в Халчаяне. Бактрия (Узбекская ССР). Начало н. э. План

328. Пещеры буддийского монастыря на холме Кара-тепе. Старый Термез (устье Аму-Дарьи). II — III вв. н. э. План

329. Родогуна. Статуя из Квадратного дома Старой Нисы. Парфия (близ Ашхабада). Мрамор. II в. до н. э. Исторический музей. Ашхабад

330. Богиня. Статуя из Квадратного дома Старой Нисы. Парфия (близ Ашхабада). Мрамор. II в. до н. э. Исторический музей. Ашхабад

331. Ритоны из Квадратного дома Старой Нисы. Парфия (близ Ашхабада). Слоновая кость. II в. до н. э. Музей искусства народов Востока. Москва

332. Фигура льво-грифона. Основание ритона из Старой Нисы. Парфия (близ Ашхабада). Слоновая кость. II в. до н. э. Музей искусства народов Востока. Москва

333. Богиня. Основание ритона из Старой Нисы. Парфия (близ Ашхабада). Слоновая кость. II в. до н. э. Музей искусства народов Востока. Москва

334. «Тихе-Хванинда». Бактрийская торевтика. Серебро с позолотой. II в. до н. э. Эрмитаж

335. Медальон с изображением амазонки из так называемого «Истяцкого клада» (река Вогай, Западная Сибирь). Бактрийская торевтика. Серебро с позолотой. I в. до н. э. — I в. н. э. Эрмитаж

382. Лебеди. Украшение погребального шатра из 5-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Войлок. Рубеж V — IV вв. до н. э. Эрмитаж

383. Рогатый тигр с гусями в пасти. Подвесная налобная бляха из 2-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Рог оленя, красная и коричневая краски. Середина V в. до н. э. Эрмитаж

384. Борьба мифического волка с тигром. Золотой рельеф из Сибирской коллекции Петра I. V — IV вв. до н. э. Эрмитаж

385, 386. Богиня и всадник. Аппликация на войлочном ковре из 5-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Рубеж V — IV вв. до н. э. Эрмитаж. Цветная

387. Отдых в пути (сцена эпоса). Фрагмент золотого рельефа из Сибирской коллекции Петра I. V — IV вв. до н. э. Эрмитаж

388. Антропоморфная голова. Уздечная бляха из 1-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Дерево. Середина V в. до н. э. Эрмитаж

389. Голова грифа с оленьей головой в клюве из 2-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Дерево, кожа, следы покрытия листовым золотом и окраски. Середина V в. до н. э. Эрмитаж

390. Конский головной убор с изображением борьбы львиного грифона с тигром из 1-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Кожа. Середина V в. до н. э. Эрмитаж

391. Чепрак из 5-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Войлок. Рубеж V — IV вв. до н. э. Эрмитаж

392. Гриф. Украшение крышки саркофага-колоды из Берельского кургана (Горный Алтай). Бронза. I в. до н. э. ГИМ. Москва

393. Навершие из 2-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Дерево. Середина V в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж

394. Получеловек-полулев. Аппликация на войлочном ковре из 5-го Пазырыкского кургана (Восточный Алтай). Рубеж V — IV вв. до н. э. Эрмитаж. Цветная

395. Кинжалы, украшенные головками грифов и животных из Минусинской котловины (Красноярский край). Бронза. VI — V вв. до н. э. Музей имени Н. М. Мартьянова. Минусинск

396. Бронзовая пряжка. Гора Изых (левый берег Абакана, Хакасская автономная область). IV — III вв. до н. э. Музей имени Н. М. Мартьянова. Минусинск

397. Крючок в виде головы грифа из южной части Красноярского края. Бронза. VI — V вв. до н. э. ГИМ. Москва

398. Горный козел. Бронзовое навершие жезла из южной части Красноярского края. VI — V вв. до н. э. Эрмитаж

399. Клевец из кургана близ села Малая Иня (Красноярский край, Минусинский район). Бронза. IV — III вв. до н. э. ГИМ. Москва

400. Бронзовое зеркало из села Николаевское на реке Чулым (юг Красноярского края). VI—IV вв. до н. э. Музей имени Н. М. Мартьянова. Минусинск

401. Тигр, пожирающий грифа. Бронзовая бляха с горы Изых (левый берег Абакана, Хакасская автономная область). IV — III вв. до н. э. Музей имени Н. М. Мартьянова. Минусинск

402. Львы. Пряжка из южной части Красноярского края. Бронза. V — IV вв. до н. э. ГИМ. Москва

403. Быки. Бронзовая ажурная пряжка из кургана близ села Малая Иня (Красноярский край, Минусинский район). IV — III вв. до н. э. ГИМ. Москва

404. Львенок с головой барана в зубах. Бронзовая бляха из южной части Красноярского края. VI — IV вв. до н. э. ГИМ. Москва

405. Косуля. Бронзовая фигурка из южной части Красноярского края. I в. до н. э. ГИМ. Москва

406. Бронзовые фигурки гусей из села Ключи (Красноярский край, Минусинский район, правый берег Енисея) и с горы Изых (левый берег Абакана, Хакасская автономная область). I в. до н. э. Музей имени Н. М. Мартьянова. Минусинск

407. Погребальная маска из Уйбатского чаатаса (Хакасская автономная область). Глина с гипсом. I — III вв. н. э. ГИМ. Москва

408. Поселок тагарской эпохи. Писаница на скалах хребта Бояры (Боградский район, Хакасская автономная область). I тыс. до н. э.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГИМ — Государственный Исторический музей
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
МАЭ — Музей антропологии и этнографии имени Петра I

LIST OF ILLUSTRATIONS

49. Deer. Bronze staff top, from burial near Kamunt village (North Ossetia). 7th-6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

50. Animal-shaped bronze clasp, from burial near Upper Koban village (North Ossetia). 9th-8th century B. C. Museum of History, Moscow.

51. Bronze clasp with engraved deer from 'Faskau Grave' (North Ossetia). 7th-6th century B. C. Museum of History, Moscow.

52. Resting Deer. Bronze clasp from burial near Upper Koban village (North Ossetia). 7th-6th century B. C. Museum of History, Moscow.

53. Anthropomorphic stele from Natalyevka village (Dniepropetrovsk Region, Ukraine). Gnaiss. Early Bronze Age. Museum of History, Dniepropetrovsk.

54. Anthropomorphic stele. Sandstone. Early Bronze Age. Museum of the History of the Don Cossacks, Novocherskassk.

55. Animal motifs engraved on sandstone slabs, from the Bull Grotto in Kamennaya Mogila settlement, near Terpenye village (Zaporozhye, Ukraine). Neolithic.

56. Earthenware model of Tripolye dwelling, near Vladimirovka encampment (Ukraine, the South Bug basin). Late 3rd millennium B. C. Museum of History of the Ukrainian SSR, Kiev.

57. Vessel with incised spiral decoration from Lenkovtsy encampment (Ukraine, the Dniester basin). Earthenware. Early 3rd millennium B. C. Museum of History, Lvov.

58. Kitchen vessel from Zhury settlement on the Dniester (Moldavia). Earthenware. Late 3rd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

59, 60. Lids from painted vessels from Polivanov-Yar encampment (Ukraine, the Dniester Basin). Mid-3rd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

61, 62. Pear-shaped and biconic painted vessels from Nezvisco encampment (Right-bank Ukraine). Earthenware. Late 3rd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

63. Pear-shaped painted vessel from the Zhury settlement on the Dniester (Moldavia). Earthenware. Late 3rd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

64. Figurine from Luka-Vrublevetskaya settlement (Ukraine, the Dniester basin). Earthenware. Early 3rd millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

65. Figurines from Vykhvatintsy encampment (Moldavia, the Dniester basin). Earthenware. Early 2nd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

66. Anthropomorphic rattle with painted decoration, from Vykhvatintsy encampment (Moldavia, the Dniester basin). Earthenware. Early 2nd millennium B. C. Museum of the Academy of Sciences of the Moldavian SSR, Kishinev.

67. Black painted 'binocular' vessel from Polivanov-Yar encampment (Ukraine, the Dniester basin). Earthenware. Late 3rd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

68. Carved elk's head on rod, from Oleneostrovsky burial (Lake Onega). Horn. 4th-3rd millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

69. Carved snake from Oleneostrovsky burial (Lake Cnega). Bone. 4th-3rd millennium B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

70. Carved snake from Tyrvala on the Narva (Leningrad Region). Bone. 5th-4th millennium B. C. Institute of History attached to the Academy of Sciences of the Estonian SSR, Tallinn.

71. Hammer with bear's head, from Tulgub village (Karelia). Clay flake. Late Neolithic. Hermitage Museum, Leningrad.

72. Hammer with elk's head, from Padozero village (Karelia). Clay flake. Late Neolithic. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

73. Ornamented wooden board from Kuznechikha encampment (Archangelsk Region, Russian Federation). Red paint. Neolithic. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

74, 75. Decorated pottery. Neolithic.

76. Swan. Cave engraving at Peri-Nos Cape (Lake Onega). 2nd-1st millennium B. C.

77. Deer and Skier. Cave engraving at Zalavruga (the Vyg, White Sea). Mid-2nd millennium B. C.

78. Sea Hunting. Cave engraving at Zalavruga (the Vyg, White Sea). Second half of the 2nd millennium B. C.

79. Deers. Cave engraving at Zalavruga (the Vyg, White Sea). Mid-2nd millennium B. C.

80. Vessel from Kozlovsky encampment 1 on Lake Andreyevskoye, near Tyumen. Earthenware. Neolithic. Regional Museum of Local Studies. Tyumen.

81. Carved elk's head from Shigirsky peat bog, near Nevyansk (Sverdlovsk Region). Horn. A chance find of the 19th century. Regional Museum of Local Studies, Sverdlovsk.

82. Swan-shaped wooden ladle, from Gorbunovsky peat bog near Nizhni Tagil. 3rd-2nd millennium B. C. Museum of History, Moscow.

83. Carved stone plaque decorated with ram's head. Lake Andreyevskoye (Tyumen). Late 1st millennium B. C.— early 1st millennium A. D. Regional Museum of Local Studies, Tyumen.

84. Ladle handle from Ust-Polui (Mouth of the Ob). Horn. Late 1st millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

85. Elk-shaped spoon from Ust-Polui (mouth of the Ob). Horn. 1st millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

86. Carved spoon handle from Ust-Polui (mouth of the Ob). Horn. 1st millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

87. Carved spoon handle decorated with walrus, from Ust-Polui (mouth of the Ob). Walrus tusk. 1st millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

88. Ladle handle decorated with duck on hare's head, from Ust-Polui (mouth of the Ob). Horn. 1st millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

89. Carved elk head on a belt-hook from Ust-Polui (mouth of the Ob). Horn. A chance find of the 19th century. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

90. Cast bronze plaque (Irtysh basin). 1st millennium B. C. Architectural Museum and Ancient Monument, Tobolsk.

91. Comb from Ust-Polui (mouth of the Ob). Horn. 1st millennium B. C. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

92. Deer from the River Salym (Tyumen Region). Cast bronze. 1st millennium B. C. Architectural Museum and Ancient Monument, Tobolsk.

93. Horse from the Irtysh, near Tobolsk. Cast bronze. 1st millennium B. C. Architectural Museum and Ancient Monument, Tobolsk.

94. Scabbard from Yar-Saleh (Yamal Peninsula). Cast bronze. 1st century A. D. Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad.

95. Bird-shaped image from Mt. Azov, near Sverdlovsk. Cast bronze. Late 1st millennium B. C. Regional Museum of Local Studies, Sverdlovsk.

142. Detail from decoration of bowl, from Kelermess Barrow (Kuban). Stamped sheet gold. Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

143. Decorated curb-bit from burial mounds, near Yelizavetinskaya Stanitsa (Kuban). Bronze. 5th-4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

144. Gold facings of sheath from Litoi Barrow, the so-called Melgunovsky Treasure, near Novorossiisk. 7th-early 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

145. Gold facings of sheath from Kelermess Barrow (Kuban). Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

146. Facings of pole-axe from Kelermess Barrow (Kuban). Chasing, sheet gold. Early 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

147. Decoration on pole-axe from Kelermess Barrow (Kuban). Chasing, sheet gold. Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

148. Fighting boars. Decorative top of pole-axe from Kelermess Barrow (Kuban). Chasing, sheet gold. Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

149. Mirror with mythological scenes from Kelermess Barrow (Kuban). Electrum on silver. Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

150. Gold facings of hilt from Chertomlyk Barrow, near Nikopol. 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

151. Bull's head. Staff top from Bolshoi Ulsky Barrow (Kuban). Bronze. 6th-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

152. Deer. Staff top from Byelozerka village, near Melitopol. Bronze. 5th-4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

153. Horse's head. Staff top from Kelermess Barrow (Kuban). Bronze. Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

154. Staff top decorated with gryphon's head with human eye, from Bolshoi Ulsky Barrow (Kuban). Bronze. 6th-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

155. Gryphon, resting elks and running deer. Engraved horn plates from burial mound, near Zhabotin Khutor (Ukraine, Cherkassy Region). Beginning of the 6th century B. C. Museum of History of the Ukrainian SSR. Kiev.

156. Decorated curb-bit from burial mound, near Aksyutintsy Khutor (Ukraine). Bone. 7th-6th century B. C. Museum of History of the Ukrainian SSR, Kiev.

157. Panther. Decoration of shield from Kelermess Barrow (Kuban). Embossed gold, amber, enamel. Beginning of the 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

158. Elk. Staff top from burial mound, near Zhurovka village (Ukraine, Kiev Region). Bronze. 6th-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

159. Deer. Decoration of sword, from burial mound near Kostromskaya Stanitsa (Kuban). Embossed gold. 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

160. Bear. Bronze plate from Chastye Barrows, near Voronezh. 5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

161. Bronze staff top from Alexandropol (the so-called Lugovaya Grave), near Dniepropetrovsk. The end of the 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

162. Bronze plate from burial mound, near Simferopol. 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

163. Bronze cat. Staff top from burial mound, near Zhurovka village (Ukraine, Kiev Region). 6th-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

164. Lion's head. Harness detail from burial mound, near Zhurovka village (Ukraine, Kiev Region). Bronze. 6th-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

165. Winged lion-gryphon. Staff top from Krasnokutsk Barrow (Ukraine, Dniepropetrovsk Region). Bronze. 4th-3rd century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

166. Plates in the form of eagle's eye and horses. Quiver decoration from the so-called Vitov Grave (Kharkov Region). Gold. 6th-5th century B. C. Museum of History, Moscow.

167. Bronze fish. Harness detail from Lepetikha Barrow (Ukraine, the Dniesterside). 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

168. Decorated curb-bit from burial mounds, near Yelizavetinskaya Stanitsa (Kuban). Bronze. 5th-4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

169. Bronze mirror from burial mound, near Basovka village (Ukraine, Poltava Region). 5th century B. C. Museum of History of the Ukrainian SSR. Kiev.

170. Forehead cover decorated with hare's head, fron Starshaya Mogila Barrow (the Dnieper basin). Bronze. Beginning of the 5th century B. C. Museum of History, Moscow.

171. Gold plate in the form of wild-boars' heads, from Baba Grave (mouth of the Dnieper). 5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

172. Gold facings of plate from burial mound near Derevki village (Ukraine, Sumy Region). 6th-5th century B. C. Museum of History, Moscow.

173. Symbolic bronze axe from lower parts of the Dnieper basin. 6th-5th century B. C. Museum of History, Moscow.

174. Sword's hilt decorated with stylized animal motifs made in relief, from Chertomlyk Barrow, near Nikopol. Gold. 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

175. Deer from Kul-Oba Barrow, near Kerch. Embossed gold, chasing. 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

176. Three warriors fighting. Relief decoration on gold comb from Solokha Barrow, near Nikopol. First half of 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

177. Silver bowcase facings from Solokha Barrow, near Nikopol. 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad. Copy.

178. Bronze staff top from Slonovskaya Bliznitsa (lower reaches of the Dniester basin). 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

179. Electrum vessel from Kul-Oba Barrow, near Kerch. 4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

180. Vase from burial on Temir Mt., near Kerch. Earthenware, brown varnish. Mid-7th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

181. Youth's head from Kep (Taman peninsula). Marble. 6th century B. C. Museum of History, Moscow.

182. Chios goblet from Olvia (mouth of the Bug and Dnieper). Earthenware, brown varnish. Mid-6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

183. Black krater depicting Athena's battle with the giants. Found in Panticapaeum (Kerch). Earthenware, varnish, purple, white paint. Work by Athenian painter. 6th century B. C. Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.

184, 185. Cast copper as showing Gorgon's head (face) and eagle (reverse) from Olvia (mouth of the Bug and Dnieper). 475-474 B. C.

186. Fortified walls of Khersones, near Sevastopol. Limestone. 5th century B. C.-5th century A. D.

230, 231. Gold stater from Panticapaeum (Kerch) showing head of Satyr (face) and gryphon on wheat-ear (reverse). 325-300 B. C.

232, 233. Silver stater from Olvia (mouth of the Bug and Dnieper), showing Athena's head (face) and eagle with fish (reverse). 350-320 B. C.

234, 235. Silver didrachma from Panticapaeum (Kerch) showing head of young Satyr (face) and bull's head (reverse). 325-300 B. C.

236. Flying heron. Gem from Yuz-Oba Barrow, near Kerch. By Dexamen of Chios. Light-blue chalcedony. Second half of 5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

237. Persian examining the bow. Gem decorated gold ring, from female burial mound on the Mithridates Mt., near Kerch. Work by Aphinades. Second half of 5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

238. Scene of sacrificial offering. Mural painting of lunette in 1891 Vault. Northern slope of the Mithridates Mt., near Kerch. Late 1st century B. C.—1st century A. D. Copy by M. V. Farmakovsky. Colour.

239. Calypso. Portion of mural painting of Demeter's Vault at Glinische in Kerch. Beginning of the 1st century A. D. Copy by M. V. Farmakovsky.

240. Painting of ceiling in Demeter's Vault at Glinische in Kerch. Early 1st century A. D. General view. Copy by M. V. Farmakovsky.

241. Abduction of Kore. Painting of the south lunette in Demeter's Vault at Glinische in Kerch. Early 1st century A. D. Copy by M. V. Farmakovsky.

242. Head of Demeter. Central part of decorated ceiling in Demeter's Vault at Glinische in Kerch. Early 1st century A. D.

243. Battle scene. Mural painting of Stasov's Vault, 1872-1899. Northern slope of the Mithridates Mt., near Kerch. First half of 2nd century A. D. Copy by M. V. Farmakovsky.

244. Wild boar, bear and peacock. Mural painting of niche in Stasov's Vault, 1872-1899. Northern slope of the Mithridates Mt., near Kerch. First half of 2nd century A. D. Copy by M. V. Farmakovsky.

245. Stele of Helle, wife of Minodor, from Kerch. Limestone. 1st century B. C. British Museum, London.

246. Stele of Agath, son of Sakleus, from Kerch. Limestone. 2nd century (179) A. D. Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.

247. Stele of Dionysius and his son Aristides, from Kerch. Limestone. Late 1st century A. D. Museum of History and Archaeology, Kerch.

248. Stele of Chariton, son of Mok, from Kerch. Limestone, 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

249. Relief by Triphones, from Thanais (mouth of the Don). Marble. 2nd-early 3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

250. Stele of Memnon, son of Apollonius, from Kerch. Limestone. 130 A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

251. Male head from Taman. Limestone. 2nd-3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

252. Tombstone of Scythian, son of Pheagenus, from Khersones. Sandstone inlaid with marble. Second half of 2nd century A. D. Khersones Museum of History and Archaeology, Sevastopol.

253. Aphrodite from Kep (Taman Peninsula). Marble. 2nd century B. C. Museum of History, Moscow.

254. Male sculptural portrait from Kerch. Marble. 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

255. Scythian King Palak. Limestone relief from scythian Neapolis, near Simferopol. Late 2nd century B. C. Museum of Archaeology, Odessa.

256. Gorgon. Relief on stele from Golubinki village (former Foti-Sala), Kuibyshev District of the Crimea. Limestone. 2nd century A. D. Crimean Museum of Local Studies, Simferopol.

257. Black polished censer, from mausoleum in scythian Neapolis, near Simferopol. Earthenware vessel decorated in white paste. Late 2nd century B. C. Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.

258. Carved wild-boar's tusk decorated with reindeer, from Kalinovsky burial mound, near Volgograd. 6th-4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

259. Stone sacrificial altar from Bis-Oba settlement (Orenburg Region). 5th century B. C. Museum of History, Moscow.

260. Gold grivna from Khokhlach Barrow, the so-called Novocherkassk Treasure (Podonye). 1st century B. C.— 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

261. Gold diadem decorated with semi-precious stones, cameo, moulded images of animals, birds and trees from Khokhlach Barrow, the so-called Novocherkassk Treasure (Podonye). 1st century B. C.— 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

262. Jug from tomb on the Mithridates Mt., near Kerch. Dark grey pottery. 1st century B. C.— 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

263. Vessel from Tiflisskaya Stanitsa (Kuban). Clay. Pottery. 1st-2nd century A. D. Museum of History, Moscow.

264. Open-work bronze clasp from Vesyoly village on the Manych (between the Don and Volga). 1st century B. C.— 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

265. Detail from bracelet, from Salomat insky Barrow, near Volgograd. Gold. 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

266. Bronze cauldron from Troyan village (Ukraine). 1st century B. C.— 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

267. Jewellery from Chulek Find (near Taganrog). Gold, coloured glass, smalt. Late 4th-early-5th century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

268. Main building ensemble of cave-town of Uplistsikhe (the Kura bank). Late 1st-3rd century A. D. Plan and slit.

269. Tomb at Mtskheta. Late 1st century A. D. Façade, plan and slit.

270. Mosaic floor of bath-house at Shukhuti Villa near Lanchkhuti (West Georgia). 4th-5th century A. D.

271. Shukhuti Villa near Lanchkhuti (West Georgia). 4th-5th century A. D. Plan.

272. Stele from the mouth of the Besletka River, near Sukhumi. Marble. 5th century B. C. Abkhazian Institute of Language, Literature and History, Batumi.

273. Bronze belt-plate from Abkhazia. 3rd century B. C.— 3rd century A. D. Museum of Fine Arts of the Georgian SSR, Tbilisi.

274. Bronze belt-plate from Sachkhor (Abkhazia). 3rd century B. C.— 3rd century A. D. Museum of Fine Arts of the Georgian SSR. Tbilisi.

275. Gold temple pendants in the shape of double harness from the so-called Akhalgoriyisky Treasure in Sadzeguri (Georgia). Filigree granulation, chasing 6th-4th century B. C. Museum of Georgia, Tbilisi.

276. Harness gold rosette from the so-called 'Akhalgoriyisky Treasure' in Sadzeguri (Georgia). Stamping with applied decorations. 6th-4th century B. C. Museum of Georgia, Tbilisi.

327. Palace in Khalchayan. Bactria (Uzbekistan). Early centuries A. D. Plan.

328. Caves of Buddhist monastery on the Kara-Tepeh Hill. Old Termez (mouth of the Amu Darya). 2nd-3rd century A. D. Plan.

329. Rodoguna. Aphrodite from Square House in Staraya Nisa. Parfia, near Ashkhabad. Marble. 2nd century B. C. Museum of History, Ashkhabad.

330. Goddess from Square House in Staraya Nisa. Parfia, near Ashkhabad. Marble. 2nd century B. C. Museum of History, Ashkhabad.

331. Rhythons from Square House in Staraya Nisa. Parfia, near Ashkhabad. Ivory. 2nd century B. C. Museum of Oriental Arts, Moscow.

332. Lion-gryphon. Base of rhython from Staraya Nisa. Parfia, near Ashkhabad. Ivory 2nd century B. C. Museum of Oriental Arts, Moscow.

333. Goddess. Base of rhython from Staraya Nisa. Parfia, near Ashkhabad. Ivory. 2nd century B. C. Museum of Oriental Arts, Moscow.

334. Goddess Chvanınde. Bactrian toreutics. Guilded silver. 2nd century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

335. Medallion with Arthemis' portrait from the so-called 'Istyatsky Treasure' (the Vogai River, Western Siberia). Bactrian toreutics. Guilded silver. 1st century B. C.-1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

336. Earthenware figure of flutist from Afrasiab. Sogd (South Uzbekistan). 1st century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

337. Bactrian silver tetradrachma portraying King Euthidemus I (face). 225-189 B. C.

338. Bactrian silver tetradrachma portraying Hercules (reverse). 225-189 B. C.

339. Bactrian silver tetradrachma portraying Demetrius 189-167 B. C.

340. Bactrian silver tetradrachma portraying king Euthidemus I. 225-189 B. C.

341. Bactrian silver tetradrachma portraying king Eucrathidus. 169-159 B. C.

342. Head of red-haired king. Detail from sculpture decoration at the Khalchayan Palace. Bactria (Uzbekistan). Earthenware. Late centuries B. C.— early centuries A. D. Institute of Art History, Tashkent.

343. Black-bearded warrior in helmet. Detail from sculpture decoration at the Khalchayan Palace. Bactria (Uzbekistan). Earthenware. Late centuries B. C.— early centuries A. D. Institute of Art History, Tashkent.

344. Male head in pointed hat from Gyaur-Kala. Ancient Khorezm (Kara-Kalpakia). Unbaked clay. Early centuries A. D. Museum of Oriental Arts, Moscow.

345. Goddess from Metallist's House at Gyaur-Kala. Ancient Merv (South Turkmenia, the shore of the Amu-Darya). Engrossed relief on red clay. 2nd century B. C. Museum of History, Ashkhabad.

346. Goddess with mirror, from the site of ancient town of Gobekly-tepeh. Ancient Merv (South Turkmenia, the shore of Amu-Darya). Embossed relief on red clay. 1st century B. C.-1st century A. D. Museum of History, Ashkhabad.

347. Goddess with vessels from Koy-Krylgan-Kala. Ancient Khorezm (Kara-Kalpakia). Terra-cotta with traces of painting. 3rd-2nd century B. C. Museum of Oriental Arts, Moscow.

348, 349. Slip-covered earthenware female figurines from Afrasiab. Sogd (South Uzbekistan). 1st-3rd century A. D. Museum of History of the Peoples of Uzbekistan, Tashkent.

350. Earthenware vessel with frieze showing bacchanal scene and Dionysus' head, from Ancient Termez (Uzbekistan). 1st century A. D. Museum of History of the Peoples of Uzbekistan, Tashkent.

351. Head of bearded man (applied ornament), from Zara-tepeh. Tokharistan (South Uzbekistan). 2nd-3rd century A. D. Uzbek Academy of Sciences, Institute of History and Archaeology, Tashkent.

352. Bactrian silver bowl with scenes from Euripides' dramas, from Kustanai Region, Kazakhstan. 2nd-3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

353. Woman in shawl. Detail from sculptural cornice from Airtam, near Termez (Uzbekistan), Marl limestone. 1st-2nd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

354. Drummer. Detail from sculptural cornice from Airtam, near Termez (Uzbekistan). Marl limestone. 1st-2nd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

355. Harp-player. Detail from sculptural cornice from Airtam, near Termez (Uzbekistan). Marl limestone. 1st-2nd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

356. Detail from sculptural cornice from Airtam, near Termez (Uzbekistan). Marl limestone. 1st-2nd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

357. The so-called 'Red Head'. Detail from sculpture decoration at the Toprak-Kala Palace hall. Ancient Khorezm (Kara-Kalpakia). Painted earthenware. 3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

358. Head in mask with beast's ears. Detail from sculpture decoration at the Toprak-Kala Palace. Ancient Khorezm (Kara-Kalpakia). Terra-cotta with traces of painting. 3rd century A. D. Museum of Oriental Arts, Moscow.

359. Tiger. Detail from mural painting at the Toprak-Kala Palace. Ancient Khorezm (Kara-Kalpakia). 3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

360. Pheasant. Detail from mural painting at the Toprak-Kala Palace. Ancient Khorezm (Kara-Kalpakia). 1st-3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad. Colour.

361. Terra-cotta male head, from Afrasiab. Sogd (South Uzbekistan). 1st-3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

362. Terra-cotta figure from Afrasiab. Sogd (South Uzbekistan). 1st-3rd century A. D. Hermitage Museum, Leningrad.

363. Clasp of caftan from Verkhneudinsk, near Baikal. Gold. 5th-3rd century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

364. Tiger and elk represented on sarcophagus-block from Bashadar Barrow 2 (Gorny Altai). Carved wood. 6th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

365. Cast belt-plate from the Pazyryk Barrow 2 (East Altai). Silver. Mid-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

366. Reindeer. Curb-bit from Pazyryk Barrow I (East Altai). Wood. Mid-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

367. Reindeer. Bronze relief from the south of Krasnoyarsk Territory. 7th-3rd century B. C. Museum of History, Moscow.

368. Reindeer. Staff top from Pazyryk Barrow 2 (East Altai). Wood. Mid-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

369. Elk. Decoration from front arch of pommel (Gorny Altai). Wood. 5th-4th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

370. Gryphon with reindeer's head in his beak, from Pazyryk Barrow 2 (East Altai). Wood, horn, leather, traces of guilding. Mid-5th century B. C. Hermitage Museum, Leningrad.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

CONTENTS

7С1

И 90

8—1—2
подп. изд.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 1

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1971 г.

РЕДАКТОР Н. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. ТЕРЕЩЕНКО

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР З. МАЛЕК

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ

И ПЕРЕПЛЕТ ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. СВЕРДЛОВА

КОРРЕКТОРЫ Л. АСАТИАНИ, Л. ЖАРКОВСКАЯ, Н. СПРАВЕДЛИВАЯ

МЛАДШИЙ РЕДАКТОР Т. КУЗНЕЦОВА

А10486. ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 10/IX 1971 г.
ФОРМАТ 60×108¹/₈. ОБЪЕМ 39 П. Л. УЧ.-ИЗД. Л. 46,8.
ТИРАЖ 15 000 ЭКЗ. ИЗД. № 2-440. ЗАКАЗ 1249. ЦЕНА 6 р. 39 к.

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

ГЛАВПОЛИГРАФПРОМА КОМИТЕТА ПО ПЕЧАТИ

ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

МОСКВА, М-54, ВАЛОВАЯ, 28

3р. 33к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО“

ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

1

Volume I contains a selection of studies by Soviet scholars on the art of primitive society and ancient states that existed on the territory of the U.S.S.R.

These studies show the striking originality of this art and speak of its important contribution to the treasury of world art and culture.

Soviet scholars probe into the hoary palaeolithic and neolithic and the Bronze Age and make amazing discoveries. The reader will find a detailed description of the outstanding works of ancient art coming from the Transcaucasian state of Urartu, the Scythian tribes, Central Asia, the northern coast of the Black Sea and the Caucasus.

Many of these works are published for the first time.

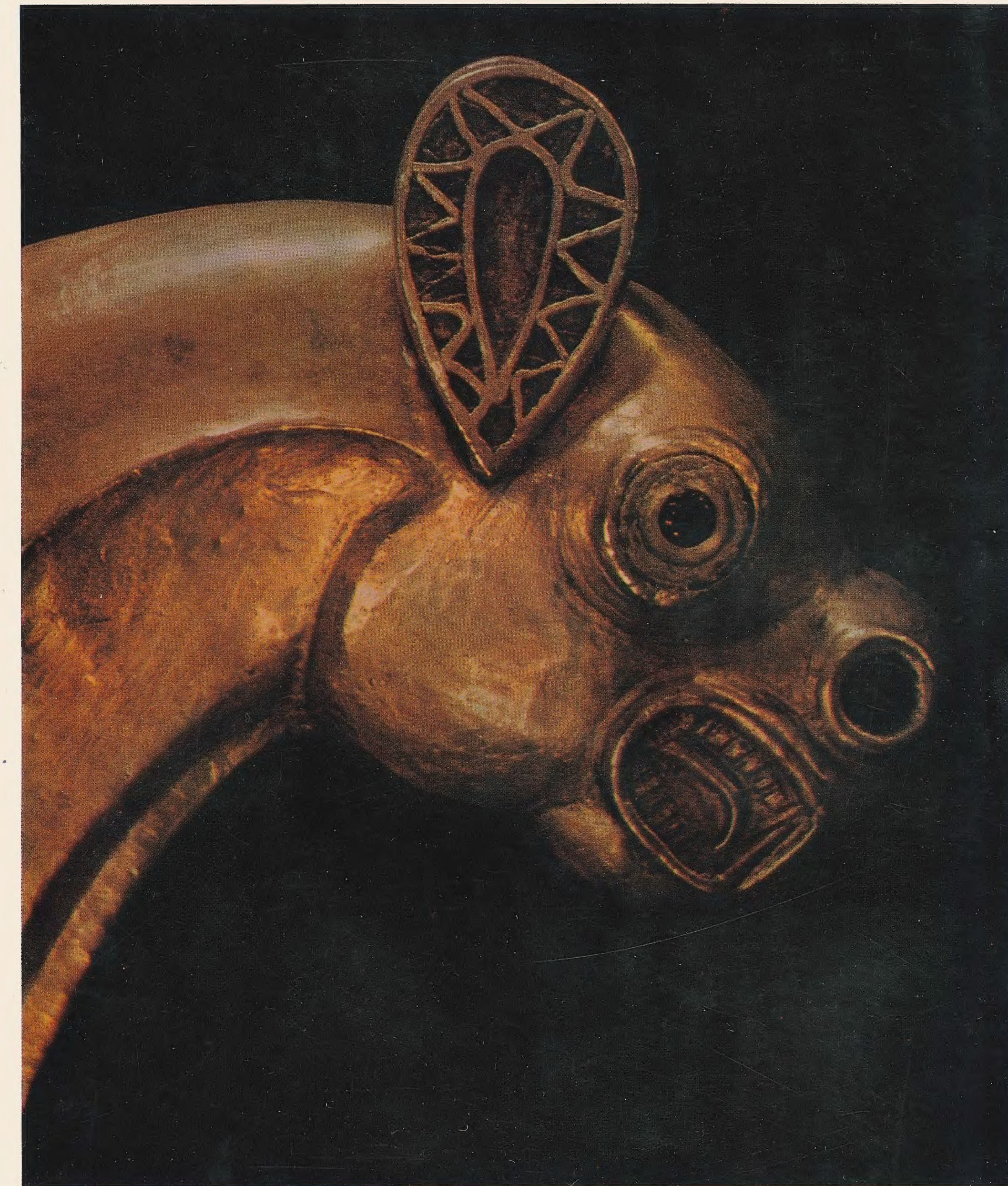
ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

1



ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА И ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

Том 1 включает обширный материал, посвященный искусству первобытного общества и древнейших государств на территории СССР.

В томе показан самобытный характер искусства отдельных районов нашей страны в начальные периоды ее истории, раскрыт вклад, который внесло это искусство в сокровищницу мировой художественной культуры.

Наряду с выдающимися памятниками искусства эпох палеолита, неолита и бронзы в нем анализируются лучшие произведения искусства древнейшего государства в Закавказье — Урарту, скифов и крупнейших центров древней художественной культуры в Средней Азии, Северном Причерноморье и на Кавказе.

Многие из памятников древнего искусства публикуются впервые.